Historia

MITOS, EMBLEMAS, INDICIOS

Reflexión profunda, renovadora y polémica sobre diferentes aspectos de la cultura occidental. Ginzburg estudia no la cultura producida por las clases populares, sino la cultura impuesta a las clases populares. Identificar la cultura producida por éstas con la cultura impuesta a las masas populares, dilucidar la fisonomía de la cultura popular, reconstruyendo la cultura oral, es parte del intento del autor. Ginzburg investiga, analiza, aclara, da nuevas interpretaciones al folklore, la demología, las tradiciones populares..., utilizando una metodología adaptada al nuevo enfoque.

"De pronto recordé que en la investigación utilizaba un método más morfológico que histórico. Reunía mitos y creencias procedentes de distintos ámbitos culturales, sobre la base de afinidades formales. Las vinculaciones históricas advertidas no podían guiarme porque esos mitos y esas creencias podían provenir de un pasado mucho más antiguo. Usaba la morfología como una sonda, para investigar un estrato inaccesible a los instrumentos habituales del conocimiento histórico", dice Ginzburg en el Prefacio de esta obra.

Carlo Ginzburg, nacido en Turín, Italia, en 1939, es uno de los historiadores más polémicos de la joven generación de investigadores ligados a las tendencias de la revista Annales y del seminario parisiense de Le Goff. Vive y enseña en Bolonia.

ISBN 84-7432-337-1

Código: 2.342

gedisa editorial

Colección Hombre y Sociedad
Serie
CLA·DE·MA

Ginzburg MITOS, EMBLEMAS, INDICIOS

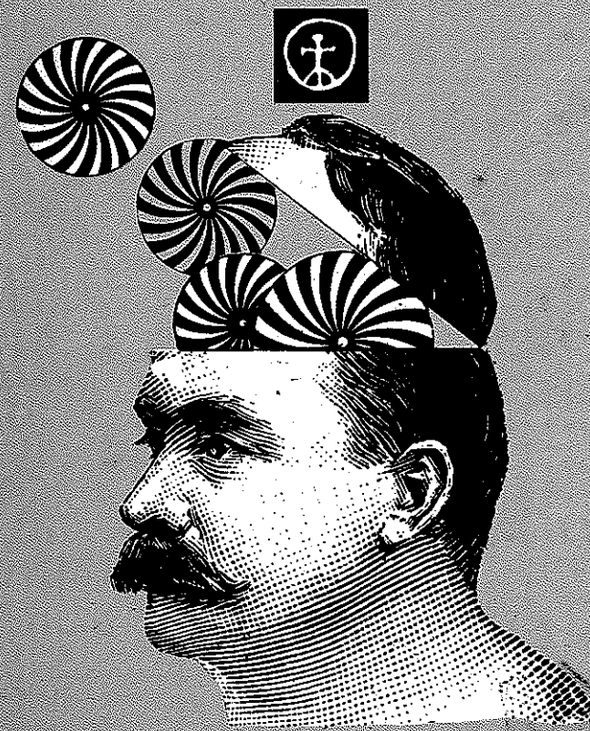
D
16
G51
Es

Historia

Carlo Ginzburg

MITOS, EMBLEMAS, INDICIOS

Morfología e historia



gedisa editorial

Editorial Gedisa ofrece
los siguientes títulos sobre

HISTORIA

pertenecientes a sus diferentes
colecciones y series
(Grupo "Ciencias Sociales")

PETER BURKE	*La revolución historiográfica francesa*
FERNAND BRAUDEL	*La identidad de Francia, I. Espacio geográfico e historia*
FERNAND BRAUDEL	*La identidad de Francia, II. El pueblo y la producción**
FERNAND BRAUDEL	*La identidad de Francia, III. El pueblo y la producción***
ROGER CHARTIER	*El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*
M. DEL CARMEN CARLÉ Y COLS.	*La sociedad hispano medieval. La ciudad*
M. DEL CARMEN CARLÉ Y COLS.	*La sociedad hispano medieval. Sus estructuras*
M. DEL CARMEN CARLÉ Y COLS.	*La sociedad hispano medieval. Grupos periféricos: las mujeres y los pobres*
BERNARD LEBLON	*Los gitanos en España*

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
BIBLIOTECA
COMPRA

MITOS, EMBLEMAS E INDICIOS

Morfología e historia

por

Carlo Ginzburg

gedisa
editorial

Título del original italiano: *Miti emblemi spie*
© 1986 *by* Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Traducción: Carlos Catroppi
Diseño de cubierta: Julio Vivas
Composición tipográfica: Estudio Acuatro

Segunda edición, octubre de 1994, Barcelona

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© by Editorial Gedisa, S. A.
Muntaner, 460, entlo., 1.ª
Tel. 201 60 00
08006 - Barcelona, España

ISBN: 84-7432-337-1
Depósito legal: B. 37.607/1994

Impreso en Libergraf
Constitució, 19 - 08014 Barcelona

Impreso en España
Printed in Spain

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma.

Indice

PREFACIO 11
NOTA BIBLIOGRAFICA 17

Brujería y piedad popular. Notas a propósito de un proceso de 1519 en Módena 19

De A. Warburg a E. H. Grombrich. Notas sobre un problema de método 38

Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII 94

Ticiano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI 117

Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales 138

Mitología germánica y nazismo. Acerca de un viejo libro de Georges Dumézil 176

Freud, el hombre de los lobos y los lobizones 198

Indice de las ilustraciones

1. Andrea Alciati: *Emblematum libellus*, París, 1535, pág. 57 99
2. Andrea Alciati: *Emblemata*, Francfort del Meno, 1567, pág. 106 100
3. Andrea Alciati: *Emblematum liber*, Augsburgo, 1531, cc. no numeradas (XLIV) 102
4. Marcelo Marciano: *Pompe funebri*, Nápoles, 1666, detalle de la figura frente a la pág. 102 105
5. Anselmo de Boot: *Symbola varia*, Amsterdam, 1686, pág. 292 106
6. Florentius Schoonhovius: *Emblemata*, Gouda, 1618, pág. 9 107
7. Florentius Schoonhovius: *Emblemata*, Gouda, 1618, cc. no numeradas (XII) 109
8. Anton van Leeuwenhoek: *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam*, Leiden, 1719, portadilla 111
9. Ticiano: *Perseo y Andrómeda*, Londres, Colección Wallace 128
10. *Perseo y Andrómeda*, en Ovidio: *Metamorphoses*, traducido por Nicolò de Agustini, Venecia, 1538, c. 43*v* 129
11. *Perseo y Andrómeda*, en Ovidio: *Metamorphoseos vulgare*, Venecia, 1501, c. XXXIIII*r* 129

Prefacio

1. Esta recopilación comprende textos publicados entre 1961 y 1984; el último de ellos es inédito. El subtítulo refleja preocupaciones recientes, que encaro en forma explícita en los dos últimos ensayos. La relación entre "morfología" e "historia" me parece hoy el hilo conductor (por lo menos en parte) de toda la serie. Pero es posible que quien los lea encuentre que estos escritos, de temas tan dispares, tienen muy poco en común.

Quisiera justificar el criterio con que han sido seleccionados estos escritos, clarificando el contexto en el cual nacieron. Pido perdón por el carácter parcialmente autobiográfico de estas consideraciones.

2. Hacia mediados de la década de 1950, yo leía novelas; la idea de que pudiera llegar a convertirme en historiador ni siquiera me pasaba por la cabeza. También leía a Lukács, irritándome por su manera de referirse a Dostoievski y a Kafka. Pensaba que me iba a resultar grato ocuparme de textos literarios, para escapar tanto a la aridez del racionalismo como al pantanoso terreno del irracionalismo. Hoy, este proyecto me parece, como es evidente, ingenuamente ambicioso; pero no puedo renegar de él; todavía me seduce. (La contraposición entre racionalismo e irracionalismo reaparece al comienzo de *Indicios*, un ensayo que puede leerse como un intento de justificar en términos históricos y generales un determinado modo de realizar investigaciones.)

Pese a todo, una continuidad también muy firme me une a aquellas primeras preferencias intelectuales, relativamente autónomas (es decir, no legitimadas de inmediato por el ámbito familiar), de ese período. Croce y Gramsci (Croce leído a través de Gramsci); Spitzer, Auerbach, Contini; son los autores que por los mismos años proponían la revista *Officina*, que recuerdo haber hojeado en cierta época con intensa curiosidad. Nunca me gustó mucho Pasolini (aparte de algunos de sus filmes), que era una de los animadores de *Officina*; pero hoy veo con claridad que esa amalgama de populismo y crítica estilística, típica de la cultura italiana de fines de la década de 1950, constituye el trasfondo de mis primeras investigaciones, empezando por el ensayo *Stregoneria e pietà popolare* ("Brujería y piedad popular"), que se reproduce aquí. Posteriores encuentros con personas y libros complicaron y enriquecieron este trasfondo, sin llegar a anularlo. La hermenéutica aplicada a textos literarios, y más específicamente el gusto del detalle revelador, orientaron en profundidad mi

trabajo posterior, que se ha desarrollado en forma predominante sobre una documentación de muy distinto tipo.

Entre las motivaciones que me impulsaron a estudiar los procesos de brujas figuraba también el deseo de demostrar que un fenómeno irracional —y (por lo menos según algunos) atemporal y, en consecuencia, históricamente irrelevante— podía ser analizado en términos históricos, racionales aunque no racionalistas. A veinticinco años de distancia, tras tantos estudios dedicados a la brujería (entonces un tema decididamente periférico), la polémica implícita en esa actitud parecería cerrada, y tal vez incomprensible. Pero la decisión de estudiar la brujería en sí, y no solamente a sus represores sigue pareciéndome no sólo fecunda, sino poco habitual. (Otras motivaciones, de carácter más personal, que me empujaban en esa dirección, se me hicieron claras mucho más tarde.) Inclusive la lectura de *Mondo magico*, de De Martino (a la que llegué por intermedio de los *Dialoghi con Leucò*, de Pavese), me invitaba a superar, en la investigación concreta, esa antítesis ideológica entre racionalismo e irracionalismo.

La hipótesis que enuncié al final de *Brujería y piedad popular*, sobre los procesos de brujas como choque entre culturas diferentes, me pareció confirmada poco después (a diferencia de la otra, sobre la brujería como forma primitiva de lucha de clases) por la documentación de Friuli, analizada en *I benandanti* ("Los bienaventurados", 1966). Por consiguiente, era posible reconstruir una cultura profundamente diferente de la nuestra, a pesar del filtro interpuesto por los inquisidores. Pero precisamente los bienaventurados me situaron ante una nueva contradicción. Las creencias documentadas en ese rincón de la Venecia Julia entre los siglos XVI y XVII presentaban desconcertantes analogías con fenómenos lejanísimos en el espacio (y quizás en el tiempo): los mitos y ritos de los chamanes siberianos. ¿Era posible encarar esa vinculación desde un punto de vista histórico? Por entonces, consideré que no, y no sólo por las limitaciones de mi preparación. Retomando una argumentación formulada por Bloch en *Los reyes taumaturgos* (una lectura decisiva para mí), me pareció lícito contraponer una comparación tipológica entre fenómenos históricamente independientes, por un lado, y una comparación más concretamente histórica, por el otro, optando por esta última. Ahora la antítesis me parecía insuperable, porque se hallaba vinculada a una limitación intrínseca de la disciplina. Sin embargo, no estaba seguro de que la elección que yo había hecho agotara las posibilidades ofrecidas por la documentación sobre los bienaventurados. Durante un tiempo jugué con la posibilidad de presentar las conclusiones de mi investigación en formas hasta literariamente diferentes: una, concreta y narrativa; la otra, abstracta y diagramática. En esta segunda dirección me empujaba mi reciente encuentro con los ensayos de Lévi Strauss (*Antropologías estructurales*). Aunque las vinculaciones tipológicas o formales fueran (como sostenía Bloch) ajenas al territorio de lo histórico, ¿por qué no analizarlas?, me decía.

3. Hasta hoy no me he encontrado en condiciones de hacer frente a ese desafío que, sin embargo, ha continuado alimentando en forma subterránea buena parte de mi trabajo de los años siguientes. (Por lo menos, así me parece hoy.) A

principios de la década de 1960 descubrí, gracias a Cantimori, el Warburg Institute. El intento de ajustar cuentas con la tradición intelectual que a ese instituto se halla vinculada, me obligó a reflexionar, no sólo sobre el uso de los testimonios figurativos (imágenes) como fuente histórica, sino también acerca de la perduración de formas y fórmulas, más allá del contexto en el cual habían nacido (*De A. Warburg a E. H. Gombrich*). Al mismo período se remonta el propósito de estudiar categorías elementales, de carácter antropológico, en distintos ámbitos culturales: un proyecto ambicioso, que terminó más tarde con el parto de un ratón (*Lo alto y lo bajo*). Tras este fracaso, la antigua idea de transgredir las tácitas prohibiciones de la disciplina, y de ampliar sus límites, se volvió a presentar, en forma diferente. Esta vez se trataba de hacer entrar dentro del conocimiento histórico, ya no fenómenos en apariencia atemporales, sino fenómenos aparentemente insignificantes... algo parecido a los procesos de brujería. Detrás de *El queso y los gusanos* (1976) estaba también eso, junto a muchas otras cosas, como por ejemplo el cura Milani (*Carta a una profesora*, 1967) y lo de 1968. Pero para demostrar la pertinencia de fenómenos en apariencia menores era indispensable recurrir a instrumentos de observación y a escalas de investigación diferentes de los habituales. De una reflexión sobre el análisis desde muy corta distancia, de tipo microscópico, nació *Indicios*. Al principio me había propuesto justificar de manera indirecta mi modo de trabajar, construyendo una genealogía intelectual personal, que recogiese ante todo una pequeña cantidad de libros, por los cuales yo estaba persuadido de haber sido influido de manera singularmente intensa: los ensayos de Spitzer, la *Mimesis* de Auerbach, los *Minima Moralia* de Adorno, la *Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud, *Los reyes taumaturgos* de Bloch. (Libros, todos, que leí entre los dieciocho y los veinte años.) Después el proyecto estalló en otras direcciones. Caí una vez más en la tentación de analizar el objeto de la investigación (un objeto que en ocasiones me parecía inabarcable, porque se hallaba en continua expansión) en un ámbito temporal amplio, e incluso amplísimo, pero concentrándome en una serie de detalles, examinados de cerca. Quince años antes, había pensado en una combinación similar de telescopio y microscopio, al rumiar el proyecto (después fracasado) de escribir un libro sobre *Lo alto y lo bajo*. Pero entretanto, algo había cambiado en mí.

Me doy cuenta de que he venido usando, para describir inocuas actividades intelectuales, términos ridículamente deportivos: desafío, obstáculo y demás. Pero se trata de una competitividad ampliamente interiorizada. La voz que objeta dentro de mí no es nunca la de quienes me han criticado en público. A veces las críticas desfavorables me molestan, otras me alegran; casi enseguida las olvido. Con el paso del tiempo, se han vuelto más frecuentes; pero también los lectores de mis trabajos son más numerosos; los temas de los que me ocupo han pasado, por varios motivos, de la periferia al centro de la disciplina. Pero al mismo tiempo mi objetor interno se ha vuelto más fuerte que en el pasado. Antes me formulaba objeciones que por lo general lograba superar, de una u otra manera y, en el peor de los casos, pasándolas por alto. Pero creo que fue mientras trabajaba en *Indicios* cuando experimenté por primera vez una sensación que, en los años posteriores, se fue haciendo cada vez más nítida: el no saber si

debía defender mi propia tesis o la de mi adversario. Yo no sabía si quería ampliar el ámbito del conocimiento histórico o restringir sus límites; si resolver las dificultades vinculadas con mi trabajo o ir creándome continuamente otras nuevas.

4. Me puso en ese dilema la decisión, que adopté a mediados de la década de 1970, de volver sobre los problemas que planteaba la documentación acerca de los bienaventurados; y antes que nada el problema, eludido en el pasado, de la analogía entre bienaventurados y chamanes. Entretanto yo me había vuelto, tal vez equivocadamente, menos prudente: ya no estaba dispuesto a descartar a priori la posibilidad de que la analogía citada implicara cierto grado de vinculación histórica (cuya reconstrucción permanecía por entero en veremos). Pero la hipótesis contraria, de una relación puramente tipológica, también era posible, y por cierto que menos inverosímil. Todo ello presuponía una ampliación de la investigación a un ámbito cronológico y espacial muchísimo más vasto, el de Friuli entre los siglos XVI y XVII. Y la relación entre vinculaciones tipológicas, o formales, y conexiones históricas debía ser encarada en sus implicaciones incluso teóricas.

La investigación a la cual me refiero, dedicada al *sábbat*, todavía continúa. Algunas de sus conclusiones provisionales se encuentran incluidas en un breve ensayo, que no forma parte del presente volumen (*Présomptions sur le sabbat*, en "Annales ESC", 1984). No descarto que también este proyecto esté destinado a un fracaso parcial, pero veo con claridad que las dificultades teóricas a él vinculadas han vuelto entretanto a presentárseme en otro plano, no en relación con los mitos, sino con ciertas obras pictóricas.

Se trata de una claridad retrospectiva: me he dejado guiar por el azar y la curiosidad, no por una estrategia consciente. Pero las cosas que en un principio se me aparecieron como digresiones (claro que apasionantes), hoy ya no me lo resultan tanto. Lo que los mitos tienen en común con las pinturas (y con las obras de arte en general) es, por un lado, el hecho de haber nacido y sido trasmitidos en contextos culturales y sociales específicos; por el otro, sus dimensiones formales. Es obvio que dichas dimensiones pueden ser iluminadas por un análisis del contexto (excepto para los formalistas puros): las referencias implícitas a los textos literarios y las reacciones del público nos ayudan, por ejemplo, a entender mejor los cuadros eróticos del Ticiano (*Ticiano, Ovidio y los códigos de la figuración erótica en el siglo XVI*). Pero la perspectiva de pacífica colaboración que se sugería indirectamente en ese ensayo, sobre la base de una división de tareas entre análisis formal e investigación histórica, no lograba, en términos generales, satisfacerme. ¿Cuál de las dos actitudes (me preguntaba) posee, en último análisis, mayor capacidad interpretativa?

Esa pregunta, en cierto modo insensata, brotaba (creo entenderlo hoy) de la investigación acerca del *sábbat*, en la que yo me hallaba entonces, y sigo hallándome, empantanado desde largo tiempo atrás. La documentación que venía acumulando parecía limitarme a la opción entre una conexión histórica que no lograba demostrar y una vinculación puramente formal, contra la cual me rebelaba. Por otro lado, una solución de compromiso, teóricamente posible, debía

ser precedida (pensaba) por una evaluación del peso respectivo de las dos alternativas... y por lo tanto, provisionalmente, por su radicalización. La contraposición entre datos exteriores y datos estilísticos, en cuanto elementos para establecer la cronología de las obras de Piero della Francesca (*Indagini su Piero*, 1981), constituyó un recurso análogo, en un contexto en todo sentido diferente. La propuesta de una cronología basada en datos extraestilísticos se debía, en rigor, a las limitaciones de mi preparación y no, por cierto, a una hostilidad prejuiciosa de naturaleza teórica. Me fascinaba la postura morfológica de un experto como Morelli (analizada en *Indicios*), tanto como la de Longhi, más compleja. El intento de reconstruir fenómenos históricos, por lo demás poco conocidos (personalidades artísticas, datación de obras) por medio de una serie de conexiones puramente formales podía ser controlado, y eventualmente corregido, por el hallazgo de documentación divergente; pero su legitimidad permanecía intacta.

De pronto recordé que en la investigación que desde hacía años realizaba sobre el *sábbat*, yo estaba utilizando un método mucho más morfológico que histórico. Recogía mitos y creencias procedentes de ámbitos culturales diferentes, sobre la base de afinidades formales. Más allá de las similitudes superficiales, yo reconocía (o por lo menos creía reconocer) homologías profundas; y me inspiraba, si se quiere, en Longhi más que en Morelli. Las vinculaciones históricas evidentes no podían guiarme, porque esos mitos y esas creencias (con independencia de la fecha en que afloraban en la documentación) podían remontarse a un pasado mucho más antiguo. Usaba la morfología como una sonda, para medir la ubicación de un estrato inaccesible a los instrumentos habituales del conocimiento histórico.

He mencionado a Longhi (y a Morelli); con todo, en un sentido más inmediato, mi modelo era y es Propp, por razones tanto específicas como teóricas. Entre estas últimas, se halla la distinción, tan clara, y heurísticamente tan fecunda (por cierto, no a causa de presiones políticas exteriores), entre la *Morfologia della fiaba* y *Le radici storiche dei racconti di fate* (*Morfología de la fábula, Las raíces históricas de los cuentos de hadas*).

Según mis intenciones, el trabajo de clasificación tenía que constituir una etapa preliminar, dirigida a reconstruir una serie de fenómenos que yo quería analizar históricamente. Todo ello me quedó claro de repente, hace unos años, cuando tropecé con las *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer* (*Notas sobre "La rama dorada" de Frazer*), en las que Wittgenstein contrapone dos modos de presentación del material, uno sinóptico (y acrónico), el otro basado en una hipótesis de desarrollo incluso cronológico, subrayando la superioridad del primero. La remisión a Goethe (al Goethe morfólogo) es explícita, tal como lo es también en la *Morfologia della fiaba*, de Propp, escrita por los mismos años. Pero a diferencia de Wittgenstein, Propp consideraba al análisis morfológico como un instrumento también útil para la investigación histórica y no como una alternativa a ella.

En el caso de mi investigación en curso sobre el *sábbat*, la integración de la morfología en una reconstrucción histórica no es más que una aspiración, que podría no llegar a realizarse. Pero la manera en que el propio Propp, en *Le radi-*

ci storiche (un gran libro, a pesar de sus defectos), colmó los inevitables vacíos de la documentación con una serie de lugares comunes inspirados en un rígido evolucionismo, lleva a entender los peligros de una empresa de ese tipo.

5. Esta digresión sobre un libro todavía no terminado ha tenido un único objetivo: hacer explícito el vínculo, no evidente a primera vista, entre los dos últimos ensayos de este volumen y los que los anteceden. Las dificultades que siguen obstaculizando mis investigaciones sobre el *sábbat* nacen del descubrimiento, que me parece irrefutable, de un núcleo mítico que durante siglos —y tal vez durante milenios— ha mantenido intacta su vitalidad. Esta continuidad, rastreable no obstante sus innumerables variaciones, no puede ser reducida, en términos generales, a una tendencia del espíritu humano. Descartadas de antemano las seudoexplicaciones que sólo son replanteos del problema ("arquetipos", "inconsciente colectivo"), era inevitable una reflexión sobre Freud y sobre Dumézil. Las conclusiones a las que llegué son parciales y provisionales; pero algunas implicaciones de lo que estoy haciendo me resultan ahora más claras. En los ensayos que aquí presento creo reconocer algunas de las etapas que me llevaron, después de muchas vacilaciones, al punto en que ahora me encuentro.

Carlo Ginzburg

Nota bibliográfica

Stregoneria e pietà popolare. Note a proposito di un processo modenese del 1519 se publicó en "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Lettere, storia e filosofia, Serie II, XXX (1961), págs. 269-287 (trad. alemana en *Spurensicherungen*, Berlín, 1983); *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo* se publicó en "Studi medievali", serie III, VII (1966), págs. 1015-1065 (trad. alemana en *Spurensicherungen*, cit.; trad. francesa en "Le Promeneur", núms. 21-24, setiembre-diciembre de 1984); *High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, apareció en "Past and Present", núm. 73, noviembre de 1976, págs. 28-42 (trad. italiana en "aut aut", núm. 181, enero-febrero de 1981, págs. 3-17; trad. alemana en "Freibeuter", 10, 1981, págs. 9-23); *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento* se publicó en "Paragone", núm. 339, mayo de 1978, págs. 3-24 (trad. alemana en *Spurensicherungen*, cit.); *Spie. Radici di un paradigma indiziario* apareció en *Crisi della ragione*, edición preparada por A. Gargani, Turín, 1979, págs. 59-106 (trad. inglesa en "History Workshop", 9, primavera de 1980, págs. 5-36, y en *The Sign of Three*, edición preparada por U. Eco y T. A. Sebeok, Bloomington (Indiana), 1983; trad. alemana en "Freibeuter", 1980, núms. 3-4, págs. 8-17, 11-36, y en *Spurensicherungen*, cit.; trad. francesa en "Le Débat", 6, noviembre de 1980, págs. 3-44; trad. holandesa en "Raster", 17, 1981, págs. 132-185; trad. sueca en "Häften för kritiska studier", 16 (1983), núm. 4, págs. 6-37; trad. española en *Crisis de la razón*, México, 1983, págs. 55-99; *Mitologia germanica e nazismo. Su un vecchio libro di Georges Dumézil* apareció en "Quaderni storici", nueva serie, vol. 57, diciembre de 1984, págs. 857-882; *Freud, l'uomo dei lupi e i lupi mannari* es inédito.

Estos ensayos vuelven a publicarse ahora en la forma en que aparecieron, con excepción de algunas pequeñas correcciones. Se agregan breves anotaciones bibliográficas, entre corchetes, al final de las notas de cada uno de los ensayos.

Brujería y piedad popular

Notas a propósito de un proceso de 1519 en Módena

1. Al examinar la serie de procesos inquisitoriales conservados en el Archivo del Estado de Módena, y en particular el primer grupo de procesos, que va desde fines del siglo XV hasta más o menos la mitad del XVI, (1) se advierte, en el trienio 1518-1520, una proliferación de procesos y denuncias referidos a casos de brujería, magia y superstición. En ese breve lapso se cuentan nada menos que 22 casos, entre procesos y denuncias (indicativas, estas últimas, de la actitud de los inquisidores porque, según todas las probabilidades, rara vez fueron espontáneas), en tanto que en el quinquenio 1495-99, por ejemplo, sólo se registran 15, y no más de 12 en el decenio 1530-39. (2) Por desgracia, el estado fragmentario en que nos ha llegado el material, y sobre todo las lagunas (inclusive de varios lustros) que interrumpen la serie de procesos anteriores al año 1550, más o menos, hacen que no resulte fácil determinar con precisión los motivos de esa intensificación de la actividad de persecución y represión de la brujería por parte de la Inquisición de Módena. Sin embargo, es probable que no fuera ajena al fenómeno la presencia en Módena, en ese período, de un vicario de la Inquisición, fray Bartolomeo de Pisa, quien daba pruebas de su celo dirigiendo en persona casi todas las causas de brujería (sólo en algunos casos con la tardía intervención del padre inquisidor, fray Antonio de Ferrara). Esta hipótesis adquiere mayor verosimilitud si, como es más que probable, fray Bartolomeo de Pisa debe ser identificado como el pisano fray Bartolomeo Spina, aquel que, precisamente en esos años, escribía el famoso tratado *Quaestio de strigibus*, que refleja en tan gran medida las experiencias de la brujería de la región de Emilia; y ello, tanto si se quiere atribuir a Spina un interés preexistente por el problema de la brujería, que, en el período de su actividad en Módena, lo habría llevado a redoblar la investigación y la represión de la *"secta maleficarum"*, como si se presupone, inversamente, que tiene que haber sido precisamente la experiencia de la brujería de esa zona la que atrajo la atención de Spina hacia el problema, llevándolo primero a la represión práctica y luego a la reflexión teórica. (3) Sólo un estudio profundo de la personalidad de este inquisidor, notable

en más de un aspecto, podría dilucidar una alternativa tan abstracta; y si la identificación que proponemos del vicario provincial como Spina es exacta, los procesos de Módena constituyen un material precioso para investigar el nexo, tan poco estudiado, entre la práctica inquisitorial y la elaboración doctrinaria de los tratados de demonología. Pero aun si se prescinde del problema de la identidad del padre vicario, estas actuaciones judiciales presentan notables motivos de interés. En particular, el proceso promovido contra una campesina de Módena, Chiara Signorini, acusada de brujería, parece merecedor de un detenido estudio. En él se destacan, con singular relieve, algunos problemas que suelen ser planteados, en general, sobre la base de inducciones y asociaciones plausibles, pero de carácter puramente psicológico (como por ejemplo las relaciones entre brujería y piedad popular, las motivaciones sociales de la brujería, la superposición entre los esquemas inquisitoriales y sobre la realidad de la brujería popular).

2. Las primeras acusaciones contra Chiara Signorini son formuladas durante un proceso contra un fraile servita, es decir perteneciente a la orden de los Siervos de María: Bernardino de Castel Martino (4). El 9 de diciembre de 1518, ante fray Bartolomeo de Pisa, vicario del inquisidor en Módena, comparece Bartolomeo Guidoni, quien declara que una hermana suya, Margherita Pazzani, de unos cincuenta años, es víctima de un maleficio. Sospecha Guidoni que los autores del hechizo son los esposos Bartolomeo y Chiara Signorini, quienes en el pasado han habitado como arrendatarios *"super quodam... prediollo vel possesiuncula"* de Margherita. (5) Resulta que ambos cónyuges *"sunt et fuerunt pessime fame circa hoc"*, y que Chiara ha declarado muchas veces públicamente que Margherita no se sanaría *nisi prius ipsa vellet et nisi reduceret ipsam et virum suum in possesionem de qua ipsa Margarita expulerat"*. (6) Algunos parientes de la enferma recurren entonces a la Signorini, quien afirma estar en condiciones de curar a su antigua patrona, a condición de poder volver a ocupar, con su marido, la granja de la que habían sido expulsados; la mujer no oculta que ha echado un maleficio contra la Pazzani

> propter suas blasfemias ipsius Clare ipsa domina Margarita fuerat ligata quo ad brachia et ad tibias... et causa talium blasfemiarum quia expulsiset eam de predicta possesiuncula, asserens quod nisi expuliset ipsa domina Margarita non incurisset talem infirmitatem, (7)

pero se compromete a curarla en el plazo de un mes *"orationibus suis et puerorum suorum"*. (8) Se trataba, pues, de una promesa formal, *"sub obligatione scripture"*, ante varios testigos; más allá del compromiso ya mencionado, Chiara recibió un vestido, una suma de dinero y *"alia queddam utencilia de lino"*. (9) En poco tiempo, Margherita Pazzani quedó restablecida; pero apenas Chiara se enteró de que una criada *"habuit dicere quod quia ista Clara mallefitiaverat ipsam dominam Margaritam deberet accusari apud Inquisitorem et procurare ut ipsa Clara combureretur"*, (10) la mujer recayó en su enfermedad, y siguió en tal estado por más de un año.

Tales son los hechos narrados por Bartolomeo Guidoni: a ellos sigue el relato de los intentos hechos por Margherita Pazzani para sanar de su enfermedad. Entre otras cosas, recurrió a las artes mágicas de un fraile servita, Bernardino de Castel Martino quien, aparte de exorcizarla, junto a un grupo de mujeres reconocidamente endemoniadas, no desdeñó recurrir a la ayuda de estatuillas de cera, confeccionadas con fines terapéuticos. (11) Las deposiciones de testigos en contra del fraile continúan hasta el 3 de febrero de 1519; sin embargo, no existe rastro alguno de un probable interrogatorio judicial. En cambio, ya el 5 de enero comenzaba el proceso contra la Signorini. (12) Los espíritus ocupantes del cuerpo de una de las endemoniadas exorcizadas junto con Margherita Pazzani también habían emitido acusaciones contra Chiara. (13) Además, pesaban sobre ella los graves cargos contenidos en la declaración de Bartolomeo Guidoni: su posición ante el tribunal de la Inquisición era, por lo tanto, muy grave.

3. El 5 de enero, Chiara Signorini es conducida ante la presencia del padre vicario y de Tommaso Forni, obispo y vicevicario del obispo de Módena, (14) e interrogada por primera vez. Su arresto había sido bastante agitado: trató de huir, se escondió bajo una cama, ofreció resistencia; acerca de todo ello (que a ojos de los jueces constituía un serio indicio de culpabilidad), Chiara ofrece confusas y turbadas justificaciones ("...respondit quod timebat se occidi ab illis; et postea dixit quod timebat duci in carcerem Inquisitoris... et postea dixit quod timebat se duci in castello apud Gubernatorem et ibi in carceri": "cum tamen nemo dixerit sibi quod esset incarceranda", comenta el notario). (15)

Desde un principio, Chiara trató de defenderse, no ya rechazando los hechos, sino negando que se hubiera valido de ayuda diabólica alguna para cometerlos; en forma implícita, admite poseer poderes especiales, tales como quitar o echar un maleficio sobre determinadas personas: pero este poder lo obtiene de Dios, "oratione sua et filiorum suorum" (16). Es Dios quien la socorre y, de ese modo, repara las injusticias que se le han inferido. Sabe muy bien que se la considera "infamis et malefica ab aliquibus personis"; pero la razón es la siguiente: expulsada "de quadam possesiuncula posita in villa Maiagali", de propiedad de Margherita Pazzani ("contra iustitiam et promisionem factas a dicta domina Margarita", subraya).

> ira commota blasfemavit dictam dominam Margaritam, et postea ipsa domina Margarita infirmata fuit; ideo persona habent talem opinionem quod ipsa Clara fuerit causa predicte infirmitatis, putantes quod ipsa Clara malefitiaverit dictam dominam Margaritam Pazzannam. (17)

Cuando los parientes de Margherita le solicitaron la curación de la enferma Chiara aceptó, comprometiéndose a hacerlo en un plazo de veinte días, "oratione sua et filiorum suorum, quatenus Deus voluerit eam exaudire"; pero pretendió en cambio "vachas ad bonam socidam et alia genera bestiaminum... et unam vestem adorso eius pannis bertini", un préstamo de semillas y la seguridad de no ser ya expulsada de la granja de Margherita. (18) Al cabo de quince días, ésta quedó curada; pero como no quiso mantener la promesa

ideo iterum ipsa Clara incepit orare contra ipsam et blasfemare eam, rogando Deum ut nunquam ipsa domina Margarita possit sanari, ideo ipsa domina Margarita iterum informata est et peius se habuit semper.

Y aunque a partir de entonces la Pazzani le rogó varias veces que le devolviera la salud, renovando sus promesas, Chiara "quia numquam rogavit Deum pro ea ex corde, ideo putat illam dominam Margaritam non potuisse sanari". (19)

Así termina el primer interrogatorio. Chiara siguió negando categóricamente que se hubiese servido de maleficios o de otras artes diabólicas; (20) y los jueces, "videntes... quod non possunt per semplicem interrogationem habere veritatem super ea de quibus fuit delata", la enviaron a la cárcel. (21)

4. Pero un conjunto de testimonios viene a aumentar las pruebas, ya graves, en contra de la imputada. Ante todo, resulta que Chiara ha amenazado a su antigua patrona con estas palabras: "Feliz de vos si no me hubieseis echado nunca de vuestra posesión, ahora tenéis este mal, que antes no habíais tenido"; (22) esto es, sin siquiera aludir a la mediación (ya de por sí sospechosa) de la oración a Dios, como si sólo de ella, de Chiara, dependiesen la curación o la enfermedad de Margherita. Además, una niña criada en casa de Margherita, Nina, vio un día a Chiara Signorini colocar cerca de la puerta de la vivienda de aquélla "queddam malleffitia", consistentes en "fragmenta olive per modum crucis et vicia silvestria et fragmentum ossis mortui... et bombice album, ut putatur intinctum crismate". (23) Careada con Chiara (quien se obstinaba en negar el hecho), Nina ratifica con firmeza ("audacter", comenta el notario) sus afirmaciones. (24) Además, un testigo que, junto con otros, había ido a ver a Chiara para pedirle que curase a Margherita, refiere el relato de la presunta bruja sobre la forma en que había embrujado a su antigua patrona; de ese relato surge, sin sombra alguna de dudas, un conjunto de prácticas de magia negra. (25) Otro testigo declara, a su vez, que ha oído decir a muchas personas que la Signorini es bruja, por lo que expulsó a ella y al marido "de sus tierras". (26)

Esta última declaración permite ya entrever cuál era la situación de los dos esposos. Otros testimonios completan el cuadro a lo largo del proceso. Una antigua patrona de Chiara, Orsolina Malgazali, después de afirmar que tanto la imputada como su marido son "male fame circa artem magicam et maleficia", relata que Francesca, hija de Angelo Mignori, "noluit... Claram conducere in possessionem suam ut colonam nec virum eius, timens ne maleficiaret filiam eius", (27) y que ella misma, tras de haber despedido a Chiara de una granja de su propiedad, fue acometida de tan fuertes dolores, que se vio obligada a guardar cama, inmóvil. Pero no había atribuido la causa de su dolencia a la Signorini hasta que al cabo de un año (cuando los dos esposos estaban por entrar al servicio de una mujer, Gentile Guidoni, conocida como "la Guidona", como cultivadores de una granja situada "en tierras de los Saucedales del Panara"), se le presentó Bartolomeo Signorini, y para su gran sorpresa le rogó "ne vellet alicui dicere quod ipsa Clara ipsam malleficiaverit, ne impediretur consequi dictam

possessionem". Pero la Guidona a su vez despidió a Chiara, y ésta, "perturbada", le dijo: "Se la devolví una vez a la Pazzana y a la Malgazale, y aun a ti te la devolveré". (28)

Dos campesinos mal mirados por ser sospechosos de practicar sortilegios y encantamientos, temidos por los patrones, de continuo expulsados y que toman venganza (no ya exclusivamente de los patrones que los han echado, sino también de quienes vienen a reemplazarlos) (29) por los atropellos de los que son víctimas, recurriendo a poderes que terminan por volverse contra ellos: (30) tal es el cuadro que se va delineando a través de los testimonios que hemos examinado. En este caso la brujería puede considerarse en verdad, sin forzar demasiado las cosas, un arma de defensa y de ataque en las disputas sociales. (31) Pero si la fama, o la sospecha, de brujería pueden llevar a verdaderas formas de aislamiento social (un testigo afirma, tal vez exagerando, que "etiam illi de villa Malagalli egreserunt, quo ipsa Clara et Bartholomeus vir eius illic habitant, propter timorem ipsorum"), (32) por otro lado las costumbres y los comportamientos poco habituales atraen con facilidad, primero, la sospecha, y luego la acusación de brujería. Así, una criada de Orsolina Malgazali, que había vivido por cierto período con el matrimonio Signorini, tras afirmar que "in illo tempore nunquam vidit vel scivit eos ire ad missam", narra que, cuando Chiara le confió que había aprendido de una vecina ciertas recetas supersticiosas para curar el ganado "que unquam eam docere voluit licet multotiens rogata, nisi in fine vite", sospechó que "illa mullier docens fuerit una stria et reliquerit pro testamento ipsam Claram in successionem striatus, sicut alias audivit solere fieri ab aliis similibus". (33) En otras palabras, es difícil —tal vez imposible— establecer hasta qué punto una situación de aislamiento como la de Chiara y Bartolomeo Signorini era determinada por la fama de practicar la brujería y los encantamientos, y hasta qué punto, en cambio, se buscaba a los seguidores del demonio precisamente, la mayor parte de las veces, entre las personas aisladas y que eran mantenidas al margen de la convivencia común.

En resumen, de cuanto hasta ahora hemos visto no resulta claro si los dos esposos utilizaban de manera consciente la reputación que los rodeaba, aun sin dar crédito a los poderes que se les atribuían, o si en verdad creían en tales prácticas y encantamientos. El problema, por cierto, dista de ser marginal, o de fácil solución. Los únicos documentos de que disponemos son las actas de interrogatorio de Chiara Signorini; y su interpretación se hace más difícil debido a la presencia de dos elementos perturbadores —la tortura y la técnica del interrogatorio—, sobre los cuales nos detendremos en breve.

5. Pero volvamos justamente a los interrogatorios. El 6 de febrero, Chiara Signorini es convocada por segunda vez a la presencia del padre vicario. Niega haber afirmado nunca que haya sido ella la causante de la enfermedad de Margherita Pazzani. Al padre vicario, que le pregunta si es cierto que le dijo a esta última "Feliz de vos si no me hubieseis echado nunca de vuestra posesión, ahora tenéis este mal, que antes no lo habíais tenido", le responde que sí, que lo dijo, pero en forma dubitativa: "Feliz de vos si no tuvierais este mal, que antes no teníais". El interrogatorio continúa con argumentaciones por el estilo, cuan-

do, de pronto, surge un giro inesperado. Hasta en el resumen del notario, por lo común tan impersonal, parece trasparentarse un gesto de sorpresa:

> ...Dum autem hec loqueretur incidit sermo de marito eius et de filia eius, et cum pater vicarius repreenderet eam quod male docuerit filiam suam, et hoc bene scit ipse vicarius, ipsa Clara respondit: "Bene scio quod filia mea non est in carcere". Et interrogata: "Quomodo hoc scis?" ipsa Clara dixit et replicavit quod hac die post prandium aparuit ei bis Nostra Domina, licet ipsam non viderit, sed ipsam Claram Nostra Domina alloquuta est dicens hec verba: "Ten fortaleza, hija mía, y no tengas tanto miedo, que no serán tan poderosos como para causarte pesar"; et quod etiam ipsa Nostra Domina dixit ei quod filia sua non est in carcere. (34)

Frente a este repentino, ingenuo intento de defensa por parte de la bruja, el padre vicario pasa primero por alto el asunto. Se reanudan las preguntas sobre el proceso en sí, acerca de los tratamientos supersticiosos administrados a Margherita Pazzani, acerca de la permanencia de Chiara en casa de Lorenzo Malgazali. Luego el vicario pregunta a la mujer si en otras ocasiones se le había aparecido la Virgen, o le había hablado; y he aquí la respuesta:

> Semel, quando videlicet orabat pro domina Margarita, ipsa Beata virgo ei aparuit in vestibus albis et ei loquuta est dicens: "Hija mía, no dudes que ella sanará, si es atendida por aquel que te lo ha prometido; tú porfía en orar con energía". (35)

Fray Bartolomeo insiste, y le pregunta si la visión de la Virgen se le presentó estando despierta. Chiara responde entonces, y a través de sus palabras vemos plasmarse la figura de una Virgen terrena y aldeana, que inspira a su protegida una adoración afectuosa y casi sensual:

> ...respondit quod erat vigilans et flexis genibus orabat, et quod ipsa Beata Virgo requisivit ab ipsa ut eam adoraret, quod et fecit ipsa Clara et adoravit eam osculando terram, et inclinando se et etiam pre pulcritudine eius, eo quod ipsa Beata Virgo erat pulcra et rubicunda et iuvenis, prohoiectis brachiis ad collum eius osculata est eam cum magna reverentia et dulcedine cordis, et sensit eam esse mollem ut bombice et calidam. (36)

El proceso se reanuda al día siguiente (7 de febrero). Este tercer interrogatorio gira en torno al análisis de las visiones de la Signorini. Pero tanto la actitud del padre vicario como la de la imputada se han endurecido en comparación con las del día anterior: el primero trata abiertamente de estimular los relatos de Chiara, absolutamente persuadido de que las presuntas visiones de la Virgen son en realidad alucinaciones diabólicas; la mujer, por su parte, prosigue por la que cree una buena vía de escape, ampliando y perfeccionando su impulso inicial.

Aquí vemos en pleno desarrollo una técnica interrogativa típicamente sugerente, dirigida a orientar las respuestas de la imputada hacia un rumbo preestablecido. Con sus preguntas, fray Bartolomeo propone de manera implícita el contenido de las respuestas; y Chiara no deja de plegarse con docilidad a esas propuestas, inclusive completándolas y desarrollándolas.

El padre vicario pregunta de improviso "si habuit revellationes et apparuerit ei Nostra Domina in visibili forma"; y Chiara responde que la Virgen se le apareció "pluries et plusquam centies in forma mulieris visibilis, vestibus albis inducta et pulcra fatie". E interrogada "si semper exaudiebat Nostra Domina ipsam Claram, respondit quod semper exaudiebat eam de omni re quam peteret".

> Interogata si quando rogabat Nostram Dominam ut defenderet eam et suos, et vendicaret contra iniurantes sibi et suis... respondit quod tunc aparebat sibi Clare et promittebat vendicare et de facto vendicavit eam contra plures iniurantes sibi, et aparens postea sibi dicebat hec verba vel similia: "Puedo asegurarte que los he castigado"; et intulit quod ipsa Clara rogabat Nostram Dominam ut ipsi infirmantes possent sanni fieri. (37)

Las preguntas del padre vicario se vuelven cada vez más engañosas:

> Interogata si a principio quando incepit ei Clare apparere Nostra Domina... ipsa Nostra Domina petiit ut ipsa Clara sibi... animam suam et corpus donare et offeret, respondit quod poterat ipsa Clara esse etatis annorum quindecim quod semel aparuit Nostra Domina ei in domo sua existenti, et petiit ab ea Clara ut offeret et donaret ei... animam suam et corpus suum, multa bona promittens, et quod numquam ipsam Claram Nostra Domina relinqueret: quod et fecit ipsa Clara et donavit animam suam et corpus suum ipsi Nostre Domine, et osculata est eam dulciter, et procidens ipsa Clara adoravit eam ad requisitionem ipsius Nostre Domine. Et interogata si postquam accepit virum ipsa, etiam vir eius habuerit revelationes et viderit Nostram Dominam et donaverit animam suam et corpus suum, respondit quod etiam vir eius Bartholomeus vidit aliquotiens Nostram Dominam et prestavit ei homagium, sicut et ipsa fecerat, offerens ei Nostre Domine et donans animam suam et corpus suum et adorans eam ut ipsa fecerat: et hec scivit ex relatione viri sui, paulo postquam ipsum acceperat, et hoc fuit interventu ipsius Clare que induxerat eum ut sic se ipsi Nostre Domine se comendaret, sicut et ipsa fecerat. (38)

Así, en respuesta a una pregunta concreta, Chiara afirma que

> Nostra Domina postquam generavit primum filium aparuit et, ita pulcra et vestibus albis inducta sicut et alias pluries et aparuerat, et petiit ab ea ut offeret sibi filium illum primogenitum; quod et ipsa fecit elevans filium super brachia et offerens illum Nostre Domine, et donans ei animam et corpus illius; et sic fecit de omnibus filiis. (39)

Y concluye que "nemo poterat videre eam Nostram Dominam nisi ipsa Clara". (40)

La técnica y los propósitos del interrogatorio resultan evidentes. El juez, en sus preguntas, propone a la imputada una serie de atributos —la venganza contra los enemigos, el ofrecimiento del alma y el cuerpo, y demás— en apariencia ambiguos, pero que en realidad ostentan ya para quien interroga un carácter negativo y determinan a esa "Virgen", que se le ha aparecido a Chiara, como una figura diabólica. De la misma forma, es evidente que cada uno de los elementos de las respuestas de Chiara se presta a ser traducido por connotaciones de índole diabólica (el homenaje, el ofrecimiento del primogénito, etc.); a tal punto que tras las palabras de la imputada, no es difícil captar la especial re-

sonancia que debían ejercer sobre el ánimo del juez. Pero la compleja relación que se va determinando a lo largo del interrogatorio no se agota aquí. Ya se ha visto cómo se adapta Chiara a las preguntas del padre vicario, siguiendo dócilmente sus grandes rasgos. Por cierto, lo hace con la intención de salvarse, pero resulta notable el eco que las sugerencias del juez encuentran en el ánimo de la imputada. Esa influencia se hace inclusive evidente en la ingenua espontaneidad de ciertas contestaciones (la Virgen, que sale diciendo: "Puedo asegurarte que los he castigado"). Lejos de ser una simple estratagema para salvarse, esta Virgen, ya sea una aparición divina o diabólica, muestra tener profundas raíces en el ánimo de Chiara. Aunque así no fuera, está claro que la declaración de la Signorini revista alto grado de interés (precisamente porque es "inventada", es decir, insincera); sobre todo, porque proporciona indicaciones indirectas, pero preciosas, sobre amplias facetas de la piedad popular de ese período. Y sin embargo, en el dramático diálogo, o choque, entre la bruja y el inquisidor no se halla sólo eso. Y es que resulta difícil, en el relato de Chiara Signorini, separar lo que ella "inventa" —con la esperanza de hallar una manera, cualquiera, de salir del atolladero— de aquello en que de verdad cree, o quisiera creer: por ejemplo, una Virgen protectora en forma humana, tal como la puede concebir Clara, que venga a reparar y vengar las injusticias que le han sido infligidas, y la saque de su existencia penosa y miserable.

6. El 9 de febrero se reanuda el interrogatorio a la imputada. Es evidente que para fray Bartolomeo la naturaleza de las milagrosas intervenciones de la Virgen ya ha sido perfectamente dilucidada, pues no hay más preguntas a ese respecto. Luego de una brevísima absolución de posiciones, durante la cual Chiara niega todos los cargos, se decide pasar a la tortura. Pero apenas conducida "coram tormentis et ad cordam ligatam" (41), confiesa: admite haber dicho que la curación de la Pazzani estaba en sus manos, y "soluta a corda" continúa narrando el maleficio que utilizó contra su antigua patrona. (42) Pero el padre vicario quiere saber más, y

> interogata si habuit responsum a diabolo super infaturanda et mallefficianda domina Margarita Pazana, respondit quod diabolus ei apparuit in forma adolescentis postquam fecerat predictam coniurationem, et interogavit ipsam Claram ut sibi diceret quidnam vellet, quia eum diabolum coniuraverat; et ipsa Clara respondit diabolo quod vellet quod mallefficiaret dominam Margaritam Pazannam, eo quia ipsa domina Margarita ipsam Claram expulerat ex possesione sua. (43)

Las preguntas se suceden, pues, según la técnica que hemos visto, es decir, sugiriendo en forma implícita a la imputada el contenido de la respuesta:

> Interogata si diabolus promissit ei hoc facere dummodo ipsa Clara adoraret eum, et si ipsa Clara adoravit eum prout diabolus ipse petierat, respondit quod diabolus requisivit a se Clara ut adoraret eum, quod et ipsa fecit procidens genuflexa in tera ante eum, et dicit quod fecisset ominia dummodo consequeretur intentum suum de mallefficio dicte domine Margarite. Interogata si diabolus reversus fuit ad eam dicens quod percuserat dictam dominam Margaritam et mallefficiaverat eam, respondit quod diabolus dixit ei Clare quod fecerat quod iusserat et mallefficiaverat dictam dominam Margaritam, et specialiter dixit et quod ligaverat ei domine Margarite brachia et tibias. (44)

Así termina la sesión: ante la avanzada hora, la continuación del interrogatorio es pospuesta hasta el día siguiente. (45)

Pero al otro día, 10 de febrero, apenas el padre vicario inquiere a Chiara si ratifica la confesión producida la noche anterior, la mujer lo niega todo, y afirma "quod nihil eorum que dixit verum est, sed omnia dixit pre timore tormentorum". (46) Los jueces, "ex hoc cognoscentes ipsam essem impenitentem", vuelven a someterla a la tortura, y Chiara "cum esset levata a tera per quattuor cubitus et clamaret pre doloribus", si bien sigue negando que haya colocado un hechizo junto a la puerta de la casa de Margherita Pazzani, admite

> quod coniuravit demones eo modo quo in externo processu habetur; item quod aparuit sibi diabolus tunc in forma pueri, qui requisivit ab ea ut eum adoraret, quod et ipsa Clara fecit et iussit ipsi diabolo... ut iret ad mallefficiandum dominam Margaritam Pazannam. (47)

"Deposita a tormentis" y llevada a una sala adyacente a la de la tortura, Chiara confirma todo cuanto ha confesado "super cordam", y agrega que

> quando rogavit diabolum sibi aparentem tempore quo coniurabat eum ut veniret et sanaret ipsam dominam Margaritam, prout promisserat, tunc diabolus ei Clare aparens dixit ei hec verba: "Adórame, que yo haré que se cure la señora Malgarita [*sic*], y te haré mucho bien". (48)

7. Podrá parecer inoportuno habernos detenido con tanta minuciosidad en esta monótona sucesión de confesiones, arrancadas por el temor a la tortura y seguidas por otras tantas puntuales retractaciones. Pero es que la tortura, en realidad, no hace otra cosa que replantear, en forma exasperada, la característica esencial de todo proceso por brujería. Por obvio que sea, no resultará inútil recordar que una numerosísima porción de los inquisidores creía en la realidad de la brujería, así como muchísimas brujas creían en lo que confesaban ante la Inquisición. En otras palabras, durante el proceso se verifica un encuentro, en diversos planos, entre inquisidores y brujas, en cuanto partícipes de una visión común de la realidad (que implica la presencia cotidiana del demonio, la posibilidad de relacionarse con él, etc.). Pero precisamente porque este encuentro tiene lugar a distintos niveles, siempre existe (inclusive cuando la imputada es —como ocurre a menudo, y con más frecuencia de lo que se cree— realmente una bruja, invocadora del demonio en sus encantamientos) una suerte de hiato entre las creencias de la imputada y las del juez. Este último, casi siempre de buena fe, trata de colmar tal solución de continuidad, y para ello recurre, incluso, de ser necesario, a la tortura. Al mismo objetivo apunta la insidiosa técnica de interrogatorio que hemos visto poner en práctica; dicha técnica tiende a arrancar al imputado aquello que el inquisidor cree con firmeza que es la verdad. De esa manera se producen, muy a menudo, en las confesiones de las bru-

visión común de la realidad

jas, superposiciones de determinados esquemas —teológicos, conceptuales y demás— por parte de los jueces; y será necesario tener en cuenta estas superposiciones, si se pretende echar luz sobre la verdadera fisonomía de la brujería popular (diferente de la brujería "culta" de los tratados de demonología). (49)

También en el caso de Chiara Signorini hay un intento, muy evidente, por parte del juez, de hacer coincidir la confesión de la imputada con la verdad que él ya posee. Como no hay otro camino, se recurre a la tortura. La bruja confiesa, sólo que se retracta de todo al día siguiente, para luego volver a la versión primitiva. Esa misma alternancia de confesiones y retractaciones se verifica en el interrogatorio siguiente (15 de febrero). Chiara comienza por confirmar todo lo que ha admitido en los dos interrogatorios anteriores "quando fuit... exposita ad tormenta"; pero a continuación lo niega todo, "dicens quod omnia que dixerat in illis duobus processibus dixit instigante diabolo, non autem quia vera essent". (50) Sometida una vez más a tortura, "prius quidem constanter negabat se quicquam fecisse vel dixisse eorum que prius confessa fuerat". Por último, interrogada por Tommaso Forni "an diabolus sibi apparuerit et eum adoraverit, respondit quod sic"; retornan entonces, ampliadas, las anteriores confesiones.

Es evidente que las confesiones de la imputada se deben sólo a la tortura; y sin embargo, quien por esa razón dicidiera no tenerlas en cuenta, cometería un error. Ante todo, esas confesiones constituyen, como es evidente, un precioso documento indirecto de creencias y tradiciones populares (piénsese, por ejemplo, en el detalle —no casual ni arbitrario, hasta el punto de que aparece en las tres confesiones— del diablo que se presenta en forma de joven o niño). Pero más allá de eso, si se comparan las respuestas de Chiara sobre las milagrosas apariciones de la Virgen con las referentes a las apariciones del diablo, se advierten significativas concordancias. Los dos relatos están construidos —por decirlo así— con los mismos elementos (por lo demás muy sencillos), aunque el resultado final sea de signo contrario. Compárense los siguientes pasajes:

> Semel, quando videlicet orabat pro domina Margarita, ipsa beata Virgo ei apparuit... et ei loquuta est dicens: "Hija mía, no te acongojes que ella sanará... ve y persevera, orando buenamente"; (51)
> ... quando rogavit diabolum sibi aparentem tempore quo coniurabat eum ut veniret et sanaret ipsam dominam Margaritam... tunc diabolus ei Clare aparens dixit ei hec verba: "Adórame, que yo haré que sane la señora Malgarita *sic*, y te haré gran bien". (52)
> (Nostra Domina) aparebat sibi Clare et promittebat vendicare et de facto vendicavit eam contra plures iniuriantes sibi, et aparens postea sibi dicebat hec verba vel similia: "Yo puedo decirte que los he castigado"; et intulit quod ipsa Clara rogabat Nostram Dominam ut ipsi infirmantes possent sanni fieri; (53)... et... apparuit ei diabolus in forma pueri parvi, dicens: "Quidnam vis a me? Quia me vocasti?" cui illa: "Volo ut ulciscaris iniurias meas contra dominam Margaritam Pazannam"... Deinde... reversus diabolus ad eam, dixit ei quod dictam dominam Margaritam malleficiaverat. Quoniam autem promissit se velle eam sanare, iterum invocavit demones, et diabolus ei in predicta forma apparens dixit ei: "Quid vis a me?" cui illa Clara dixit: "Volo ut cures dominam Margaritam, quia promissit mihi ea que volebam"; et diabolus dixit: "Yo lo acepto, y te haré gran bien" vel similia verba, promittens eam sanare sicut de facto accidit. (54)

> ... et... ipsa Beata Virgo requisivit ab ipsa ut eam adoraret, quod et fecit ipsa Clara et adoravit eam osculando terram, et inclinando se... ; (55)
> ... et ille (diabolus) respondit: "... Volo ut me adores"; quod et ipsa Clara statim fecit, procidens in terra ante eum osculam terram. (56)

Cuando se examinan estas concordancias, no cabe duda de que es necesario tener en cuenta el modo en que fueron efectuados los interrogatorios: la identidad entre las dos apariciones de Chiara, la Virgen y el diablo, se encuentra constantemente presente en la mente de quien la interroga, el que con preguntas adecuadas, trata de hacer que las dos imágenes concuerden. Resulta significativo que, en el interrogatorio del 15 de febrero, el juez pregunte "si donavit animam et corpus suum diabolo, et animam filiorum et viri sui" (recuérdese que Chiara afirmaba haberse ofrecido en cuerpo y alma a la Virgen, induciendo a su marido y a sus hijos a hacer lo mismo); pero esta vez la respuesta no es la deseada ("respondit quod animam suam et filiori et mariti dedit diabolo, non autem corpus suum"). (57) Con todo, más allá de la coincidencia de elementos peculiares en los relatos sobre las dos apariciones, lo que importa mucho más es una identidad sustancial, que sólo se explica por la adhesión de Chiara a lo que está relatando. La Virgen que se le había aparecido a Chiara se identifica realmente con el diablo; pero lo que para el padre vicario se explicaba con el pacto que había unido para siempre a la bruja con el demonio, para nosotros tiene un significado distinto y más profundo. La divinidad, tal como Chiara puede concebirla y venerarla, es una divinidad que interviene para sacarla de sus angustias, ya sea lanzando un maleficio sobre los patrones que la han echado de sus tierras, o sanando de sus males a esos mismos patrones, de modo que Chiara pueda volver a ocupar la granja; y no interesa que se trate de una divinidad celestial o diabólica. La convergencia, en un mismo plano de religiosidad elemental, de una religión ortodoxa y una religión diabólica, muestra, con deslumbrante eficacia, cuán tenue podía ser el límite que separaba a ambas en el alma de los fieles, en especial en zonas rurales, donde la fe religiosa se mezclaba muy a menudo con elementos supersticiosos, o lisa y llanamente con residuos precristianos. (58) En una situación de aislamiento, de privación extrema, de absoluta miseria, la invocación al demonio podía presentarse como la única salida posible. La última confesión de Chiara Signorini, que resume, ampliándolas, las anteriores, demuestra todo ello con evidencia casi paradigmática.

8. Es 20 de febrero. Chiara se presenta por propia iniciativa, y afirma que quiere confesar "omnia quecumque fecit toto tempore vite sue circa malleffitia, et circa omnia que pertinent ad superstitiones diabólicas". He aquí su relato:

> Et primo dicit quod cum semel esset quasi disperata eo quia expulsa fuerat de possessione domine Margarite Pazanne, et paupertate maxima ob hoc gravaretur, quotidie et omni hora diabolum invocabat. Semel igitur, dum herbas incideret in campo et disperata invocaret diabolum, factus est coram illo puer quidam etatis, ut ipsa putatur, duodecim annorum; et interogas ipsam Claram cur esset sic disperata, et audita causa ab ea, intulit: "Comenda te diabolo, quia ipse te adiuvabit". Ipsa Clara respondit quod se comendabat diabolo, et quod faceret quod sibi vellet

dummodo ulcisceretur eam contra dominam Margaritam Pazannam; et ipse diabolus in forma pueri dixit ei Clare: "Ego sum diabolus quem rogas. Si me vis facere quod rogasti, adora me"; que Clara procidens in terram, genuflexa adoravit eum. Et intulit etiam diabolus: "Vollo ut dones mihi animam tuam"; et ipsa Clara respondit: "Ego sum contenta dare tibi animam meam post mortem meam, dummodo facias quod desidero". Et abit diabolus, ut ipsa Clara dicit; et inde a mense vel circa reversus diabolus in eadem forma, dixit sibi: "Ego adimplevi desiderium tuum et mallefficiavi dominam Margaritam Pazannam ligans ei pedes et tibias"; que Clara respondit: "Gratias ago tibi, quoniam bene fecisti"; et iterum adoravit eum ad requisitionem ipsius diaboli. Et inde iactavit se ipsa Clara coram pluribus et pluries, dicens quod ipsa domina Margarita nunquam poterit sanare nisi ipsa vellet (hoc enim ipsa Clara dicit constituta in iuditio quod sibi promissum fuerat a diabolo); propter que et similia verba convenerum cognati ipsius domine Margarite, rogantes ipsam Claram ut dignaretur eam sanare, promittentes multa; et semel convenerunt eam in domo domine Margarite, et sub scriptura facta per Bernardinum Cantú promiserunt eam inducere in possesionem predictam et dare multa alia, ut patet in illa scriptura facta coram testibus, si vellet ipsam sanare ante festum Natalis. Quod ipsa Clara pro certo se facturam promissit, ut patet in illa scriptura. Et dicit ipsa Clara quod reddiens domum, iterum invocavit diabolum, qui apparens ei dixit diabolus: "Quis vis?" et ipsa Clara respondit: "Ego vollo ut sanes dominam Margaritam Pazanam"; qui diabolus dixit: "Ego sanabo in terminum quindecim dierum, dummodo me adores et dones animam tuam", quod et ipsa Clara fecit. Interim dicit quod antequam esset sanata illa a diabolo, venit Paulus Magnanus ad ipsam Claram rogans eam ex parte domine Margarite ut vellet cito eam sanare, quia male se habebat; et ipsa Clara respondit dicto Paulo Magnanno hec verba: "Vé, vé, que ella va a quedar del todo sana, y hasta la haré bailar". Hoc autem dici ipsa Clara se precognovisse ex revellatione diaboli: et sic evenit. Ambulavit enim ipsa domina Margarita, ut ipsa Clara audivit dicere, sicut ei promisserat. Post hec dicit ipsa Clara quod quia domina Margarita nolluit servare pacta sibi promissa, ipsa Clara magis disperata quam prius invocavit diabolum, qui apparens sibi Clare in domo Ludovici Denne in camera sua, in forma pueri parvi dixit sibi: "Quid vis a me?" et illa respondit hec verba: "Yo te ruego que tú vuelvas a mi señora Margarita Pazanna el término en que estaba antes de que tú la sanaras, y yo cumpliré la promesa hecha" (intelligens de donatione anime sue); qui diabolus dixit sibi: "Adora me"; et sic ipsa Clara adoravit eum, et dicit quod statim ipsa domina Margarita in pristinam infirmitatem reddiit, ut diabolus promisserat se facturum. (59)

9. Con esta confesión, el cuadro parece ahora completo. Pero en dos puntos, ambos de gran importancia, el padre vicario no ha logrado hacer coincidir la confesión de Chiara con su propia construcción ideológico-doctrinaria. Ante todo, en la confesión que acabamos de citar no se mencionan las apariciones milagrosas de la Virgen. Ahora bien, aunque fray Bartolomeo podía no tener dudas en cuanto a la naturaleza diabólica de éstas, a falta de una admisión explícita por parte de Chiara constituían un elemento contradictorio dentro del proceso. En segundo lugar, y si bien en la confesión de la imputada están presentes las invocaciones al diablo y el ofrecimiento de su alma, falta, sin embargo, la coronación de la actividad de las brujas, el *sábbat*, con todo lo que implica: connubio con el diablo, profanación de los sacramentos, apostasía de la fe y del bautismo. Respecto de este segundo punto, Chiara, interrogada "si ivit ad

cursum et si concubuit cum diabolo et si donavit diabolo aliquod animal pro sacrifitio et si abusa fuerit aliquo sacramento ad requisitionem diaboli et si negaverat fidem et baptismum", ya había respondido que "nihil horum fecit sed tantum ea que supra dixit" (interrogatorio del 15 de febrero). (60)

Pero tampoco en lo que se refiere a las apariciones de la Virgen, logra el padre vicario obtener satisfacción alguna. Interrogada "si diabolus apparuti sibi in carcere", Chiara responde primero que una mañana el diablo se le apareció "in forma pueri parvi in nigris vestibus inducti", instándola a suicidarse "quoniam alias combureretur ab Inquisitore". (61) El juez insiste; quiere saber "si alisas aparuit sibi diabolus in carcere"; y Chiara responde por fin que "in principio audivit quandam voces dicentem sibi: 'Ten fortaleza, y yo haré que nadie te cause pesar'" y agrega que "estimabat esse Nostram Dominam" y que "pluries aparuit sibi Nostram Dominam in vestibus albis inducta". (62) Resulta evidente que la bruja está ya vencida, pero tampoco esta vez la respuesta es la deseada.

Hay que subrayar todo esto porque limita lo dicho hasta ahora acerca de la influencia ejercida por el juez sobre las respuestas de la imputada, mediante la técnica del interrogatorio y la tortura. Esa influencia existe, y sería ingenuo negar su alcance; pero en algunos casos, como en éste, no logra hacer que la bruja abdique por completo ante la voluntad del inquisidor, de modo que, puede decirse, la confesión de la imputada termina por constituir una especie de transacción entre ella y el juez. En tal confesión podemos identificar, en verdad, no sólo las superposiciones introducidas por este último (las que hemos venido subrayando), sino también elementos que reflejan una situación local (como la ausencia del *sábbat*, presente en cambio en la gran mayoría de los procesos modeneses de ese período), los que, por consiguiente, escapan a la sistematización doctrinal de los tratados de demonología.

La confesión de Chiara concluye con una declaración de arrepentimiento. Pide perdón, se manifiesta dispuesta a aceptar las penitencias que le sean impuestas por los jueces y afirma que "licet antequam esset in manibus Inquisitorum iterum invocasset diabolum ad sanandas dictas mulieres si sibi promisisent ea que ipsa desiderabat; modo tamen dicit quod de cetero propter quamcumque rem mundi demonem no invocabit, nec talibus mallefitiis operam dabit". (63)

Tal arrepentimiento, "si bien tardío, salva la vida de Chiara Signorini. Los jueces afirman que por ser "hereticam, idolatram et apostatam a fide... secundum leges esse concremandam igne"; sin embargo, "quia penitens est, licet sero, donata ei vita", decretan que Chiara debe terminar sus días en la cárcel, (64) y el 24 de febrero de 1519 la condenan "a la prisión perpetua, y por tal prisión le asignan todo el distrito del hospicio de la Casa de Dios, en la ciudad de Módena, al servicio de los pobres del hospicio". (65) Así concluye el proceso de Chiara Signorini.

10. Como ya se apuntaba, el proceso que aquí se examina parece permitir una verificación —aunque parcial y limitada— de la existencia de algunos problemas y nexos, por cierto que no inéditos, pero que hasta ahora habían sido planteados con escasa fundamentación. Más genéricamente, tal vez el proceso

de Módena nos permita echar alguna luz sobre la naturaleza de la relación, concretada en forma dramática durante el proceso, entre brujas e inquisidores; puede de esa forma, además, brindar una orientación para la lectura de este tipo de fuentes. Inclusive desde ese punto de vista, el caso de Chiara Signorini, aun en sus aspectos irreductiblemente individuales, puede adquirir una significación en cierta medida paradigmática.

Notas

(1) El acervo de procesos inquisitoriales conservado en el Archico del Estado de Módena, bajo el rótulo de "Inquisición de Módena y Reggio. Procesos", pasó a formar parte del Archivo Secreto de la familia ducal de Este al suprimirse la Inquisición (cfr. *Archivio Segreto Estense, sezione "Casa e Stato". Inventario* (Ministerio del Interior, Publicaciones de los Archivos del Estado, XIII), Roma, 1956, introducción preparada por F. Valenti, pág. xxxix). Abarca 117 sobres, numerados del 2 al 118 y dispuestos en orden cronológico progresivo (desde el año 1489 a 1784, según lo indicado en los índices del archivo; no obstante, entre los documentos se encuentra también la transcripción de un proceso celebrado en Bolonia, en 1458). Aunque este material se conserva en general inédito, se lo ha señalado a la atención varias veces, y precisamente por el aspecto que nos interesa.
El primero en mencionar el archivo fue un erudito local, T. Sandonnini, quien citó algunos pasajes, elegidos entre los más pintorescos, de esos procesos de brujería (cfr. TOMMASO SANDONNINI), *Streghe e superstizioni*, en "Il Panaro" (Gazzetta di Modena)", XXVI, núm. 111, 24 de abril de 1887. En su monografía *Pregiudizi e superstizioni del popolo modenese* (Módena, 1890), P. Riccardi recogió las noticias proporcionadas por Sandonnini, en un capítulo titulado *Superstizioni e stregonerie in Modena nei secoli xvi e xv* (*sic*: en realidad los procesos conservados en el Archivo del Estado de Módena no son anteriores, como se ha dicho, a las postrimerías del siglo XV). Breves pasajes de algunos procesos, a título ejemplificativo, han sido publicados por N. Corradini, *I processi delle streghe a Modena nella prima metà del sec. XVI*, en *Folklore Modenese, Atti e Memorie del I Congresso del Folklore Modenese...* , Módena, 1959, págs. 44 y sigs. La importancia de este acervo documental ha sido subrayada hace poco por D. Cantimori (cfr. su recensión crítica al libro de L. Febvre, *Au coeur religieux du XVIe. siècle*, en "Annales ESC", XV, núm. 3, mayo-junio de 1960, pág. 567). El proceso que aquí se examina ha sido tomado del sobre núm. 2, que contiene los procesos más antiguos (de 1458 a 1549). Los procesos se encuentran dispuestos según la antigua subdivisión, en "libros" (del "libert tertius" en adelante; los dos primeros se han perdido), y el de la Signorini forma parte del "liber quartus". La numeración de las hojas es moderna.

(2) No es posible establecer una comparación con la actividad de la Inquisición de Módena en años más cercanos a los estudiados, ya que la serie de procesos se interrumpe entre 1499 y 1517 (con la única excepción de un proceso de 1503), y entre 1520 y 1530 (con dos excepciones). De todos modos, es preciso señalar que tanto en el período 1495-99 como en el de 1530-39, la casi totalidad de los procesos se ocupa de causas por brujería, magia y otras por el estilo: en ese sentido es posible establecer una comparación con los datos del trienio 1518-20.

(3) Hasta ahora no me ha sido posible alcanzar absoluta certeza sobre la identidad de los dos personajes. En otras palabras, no he encontrado documento alguno que mencione al vicario de la Inquisición de esos años como "Bartholomeus de Spina": según la costumbre, todos se limitan a registrar el lugar de origen ("Bartholomeus de Pisis"). Por otra parte, las biografías de Spina (cfr. J. Quétif y J. Echard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum...* ., tomo II, Lutetiae Parisiorum, 1721, págs. 126 y sigs. *Memorie Istoriche di piú Uomini Illustri Pisani*, Ranie-

ri Prosperi, Pisa, 1790-92, tomo III, págs. 269-87; el elogio de Spina es debido a S. Canovai), despachan con demasiada prisa el período que va desde su precoz ingreso en la Orden (1494) hasta su designación como profesor de teología en Bolonia (1530). Sin embargo, de la alocución "ad Lectorem", que precede la *Quaestrio de strigibus* (en Aedibus Populi Romani, Romae, 1576) resulta que en los años en que fue compuesto el tratado Spina ostentaba el cargo de vicario de la Inquisición ("... duplici et utraque gravissima lectura, tam inquam naturalis, quam sacrae Theologiae, simul ac Inquisitionis vice alterius onere praegravatus... "). Ahora bien, la *Quaestio de strigibus* lleva la indicación "edita Anno Domini 1523"; pero por cierta alusión al comienzo del *Tractatus de Praeminentia sacrae Theologiae super alias omnes scientias, et praecipue humanarum legum* (incluido en la edición citada de la *Quaestio*, de 1576), su redacción resulta anterior en unos años ("Perfecto de strigibus opere, cum eius impressio per plures annos praeter spem petentium sit dilata... ", *Quaestio de strigibus*, pág. 91). La fecha de composición de la *Quaestio de stribibus* parece, pues, caer precisamente en los años en los cuales el no mejor identificado fray Bartolomeo "de Pisis" era vicario de la Inquisición (como Spina, pues) en Módena. Por último, aunque en la *Quaestio* faltan alusiones explícitas a la ciudad de Módena, son numerosísimas las referencias a procesos llevados a cabo en lugares no lejanos (Mirándola, Ferrara, etcétera).
Para mayores informaciones sobre la actividad posterior de Spina, cfr. A. Walz O. P., *Die Dominikaner und Trient*, en G. Schrei er, *Des Weltkonzil von Trient*, II, Friburgo, 1951, págs. 489 y sigs. (ahora en forma reelaborada, en A. Walz O. P., *I Domenicani al Concilio di Trento*, Roma, 1961, págs. 92 y sigs.) Se encontrará una lista de sus obras en Quétif-Echard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum...* , cit. (donde se asigna también a Spina, en forma errónea, una *Cronica Pisana* manuscrita; la falsa atribución se debe a una equivocación de R. Roncioni —cfr. *Delle istorie pisane libre xvi*, Florencia, 1844, vol. I, pág. 549 y nota 4—, que fue recogida por Dal Borgo y luego por la *Bibliografía storico-ragionata della Toscana...*, de Moreni; en realidad se trata de una crónica, atribuida por Muratori, con muchas dudas, al teólogo dominicano Bartolomeo "de Sancto Concordio", también pisano, y de ahí la confusión entre ambos personajes: cfr. L. A. Muraroti, *Scriptores Rerum Italicarum*, tomo VI, Mediolani, 1725, pág. 98).

(4) Archivo del Estado de Módena (en adelante abreviado AEM), Inquisición de Módena y Reggio, sobre 2, *liber quartus*; el proceso contra fray Bernardino ocupa las hojas 97*r*-111*v*.
(5) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 98 *r*.
(6) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 98*v*.
(7) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 99*r*.
(8) *Ibidem*.
(9) *Ibidem*.
(10) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 99*v*.
(11) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 100*v*.
(12) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*: el proceso de la Signorini ocupa los folios 221*r*-260*r*. Adviértase que la sucesión de los folios no refleja el orden cronológico de las sesiones del proceso.
(13) "... spiritus ex ore Gotolle (una de las endemoniadas) dixit quod ipsa testis (Margherita) fuerit malliata a quadam muliere que vocatur Clara uxor Bartholomei Signorini, et quod ad hoc malleffitium faciendum ipsa Clara fecerat quandam imaginem ceream, quam absconderat ipsa Clara extra domum suam ruri sitam... " (AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 108*v*).
(14) Para informaciones sobre Forni, cfr. la bibliografía citada por A. Mercati, *Il sommario del processo di Giordano Bruno, con appendice di documenti sull'eresia e l'inquisizione a Modena nel secolo xvi* ("Studi e testi", 101), Ciudad del Vaticano, 1942, pág. 129, nota 5.
(15) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 230*r*.
(16) Cfr. más atrás, pág. 20.
(17) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, hh. 228*r* y *v*.
(18) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h.228*v*.
(19) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, hh. 228*v*-229*r*.
(20) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 229*r*.
(21) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, hh. 229*v*-230*r*.

(22) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 255*v* (declaración de Margherita Pazzani, 1 de febrero de 1519).
(23) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h256*r* (*ibid.*).
(24) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 237*v* (11 de febrero de 1519).
(25) "(Clara) maledixit ipsi domine Margarite et omnibus qui eam expulerunt de possessione, dicens hec verba vel similia: "Maldita sea la señora Margarita Pazzana y todos los suyos que me echaron de esta posesión, y que nunca más puedan tener bienestar ni reposo, ni ella ni sus hijos"... quando maledicebat predicto modo... tenebat in manu candelam quandam, orantibus simul genibus flexis marito eius et filiis, et dicebat hec vel similia: "Así pueda consumirse la vida de la señora Margarita, como se consume esta vela"; et post hec prohiciebat quandam herbam mori silvestri super ignem, maledicens ut supra" (AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 225*r*) (declaración de Paolo Magnano, enero —*sic*, sin duda por febrero— de 1519; no se indica el día).
(26) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 258*r* (declaración de Ludovico Dienna, 6 de febrero de 1519).
(27) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 258*r* (declaración del 12 de febrero de 1519).
(28) *Ibidem*.
(29) Cfr. la declaración de Stella Canova: AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 254r (18 de febrero de 1519). Esta acusa a Chiara de haber hechizado a su hijo, "postquam ingresa fuerat dicta testis cum viro suo in domo ipsius domine Gentilis, conducta posesione sua quam prius Clara et vir eius colebant".
(30) La cuestión de los poderes mágicos no interesaba en este caso, y por lo tanto ni siquiera se la mencionó. Para una sugestiva presentación del problema, cfr. E. De Martino, *Il mondo magico*, Turín, 1948.
(31) El carácter de rebelión social larvada que adquiere en muchos casos la brujería ya había sido intuido por Michelet, *La Sorcière*, París, 1862. Esa postura ha sido retomada hace poco, a un nivel de divulgación, en un breve volumen (J. Palou, *La sorcellerie*, en "Que-sais-je?", núm. 756, París, 1957), donde sin embargo se la presenta como original ("... ici nous voulons soutenir par de multiples exemples une these qui, à notre connaissance, n'a jamais été encore soutenue. *La Sorcellerie est fille de la Misère*. Elle est l'espoir *des Révoltés*", pág. 5: "... aquí queremos sostener, por medio de múltiples ejemplos, una tesis que, por lo que sabemos, nunca había sido formulada: *La brujería es hija de la miseria*. Es la esperanza de *los rebeldes*"; sin embargo, en la pág. 18 el autor había reconocido su deuda con Michelet. Algunos de los textos citados por Palou son significativos, en especial un pasaje de la reducción francesa del *Sermo* (o *Tractatus*) *de secta Vaudensium*, escrito por Jehan Taincture (Johann Tinctoris) en ocasión de la Vauderie de Arrás (1459-61), donde se afirma que el triunfo de la Vauderie (es decir, de la brujería) dará lugar a una revuelta general de la sociedad; el mismo pasaje ya había sido citado por J. Hansen desde un punto de vista un tanto diferente y mucho más atendible: "Lors guerres, murtres, debas, redicions forsenneront es royaumes, es citez et es champs, les gens sentretueront et cherront mors lun sur lautre. Amis et prochains se feront mal, les enfans se esleveront contre les anciens et sages gens et les villains entreprenderont sur les nobles" (cfr. J. Hansen, *Quellen und Untersuchungen zur Geschichte des Hexenwahns und der Hexenverfolgung im Mittelalter*, Bonn, 1901, pág. 187). Por cierto, son aun más notables las afirmaciones que expresan la agresividad social de la brujería, contenidas en las confesiones de las propias brujas. Un buen ejemplo aparece en los documentos publicados por A. Panizza, *I processi contro le streghe nel Trentino*, en "Archivio Trentino", 7 (1888), pág. 227: en un proceso de 1505 una bruja relata que, yendo por los campos con dos compañeras, "videntes ibique pulcra blada super campaneis et annona prosperare, et quod ipse tres erant pauperes, et non habebant sic talia blada et possessiones, et propter invidiam deliberaverunt ipso die facere tempestatem". Y así la citada Ursula marchó aquel día domingo con sus otras dos diabólicas socias, y cuando llegaban al Valle, cerca del Arroyo, videlicet rivus... junto a ese Arroyo, aut rivulo, cortaban ramas de árboles de aliso, y agitaban el agua y llamaban al diablo, diciendo: "ven, ven, diablo del Infierno, y tráenos la tormenta. Y así fue, pues en efecto venía una gran tormenta...". Ya en 1444 Félix Haemmerlin, en su *De nobilitate et rusticitate dialogus*, Estrasburgo (?), 1490 (?), hacía atribuir polé-

micamente por el noble toda la culpa de la brujería a los campesinos (cfr. el cap. xxxii: "De Rusticorum Presentium enormitatibus").

(32) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 221*r* (declaración de Giovan Gerolamo Pazzani, 6 de febrero de 1519).

(33) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 260*r* (declaración de Caterina Bongandi, 12 de febrero de 1519). La creencia de que antes de morir las brujas debían dejar a alguien su puesto en la secta, y transmitirle al mismo tiempo todo su acervo de fórmulas, sortilegios y demás, se hallaba muy difundida. Un curioso caso es el que relata cierta bruja de Colle Vecchio (Perusa), procesada hacia mediados del siglo XVI: una bruja vieja y enferma, sola en el mundo, antes de morir se hace llevar su gallina, para hacerla heredera del "arte della strearia", y le escupe en el pico mientras dice: "Tú eres mi heredera y así te concedo todas mis órdenes y razones de la brujería. ¡Vé y ocupa mi lugar!" (cfr. A. Bertolotti, *Streghe, sortiere e maliardi nel secolo xvi in Roma*, en "Rivista Europea - Rivista internazionale", nueva serie, xiv (1883), vol. XXXIII, pág. 606).
Al padre vicario que le pregunta "si ipsa Clara esset reputata fatua", la Bongandi responde "quod non, sed erat astutissima femina, et sagacissima, etiam super conditionem suam" (*liber quartus*, h. 260*r*).

(34) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 231*r*.

(35) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, hh. 231*v*-232*r*.

(36) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 232*r*.

(37) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 232*v*.

(38) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, hh. 232*v*-233*r*. En su tratado *Quaestio de strigibus* (al respecto, véase más atrás, nota 3), Bartolomeo Spina afirma que las brujas "faciunt homagium diabolo de anima et corpore suo, et quandoque filiorum suorum... " (*Quaestio de strigibus*, pág. 19).

(39) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 233*r*.

(40) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 233*v*.

(41) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 234*v*.

(42) "... respondit... ipsa Clara usa est hoc mallefficio verborum et gestorum, videlicet ponendo quinque digitos in muro et dicendo ista verba: cinco dedos pongo en el muro, a cinco diablos llamo y conjuro; nueve gotas de sangre les toquen, seis menos me devuelvan y tres se guarden por su esfuerzo; y ella (intelligendo de domina Margarita Pazana, ut ipsa Clara dixit) que no pueda tener jamás bien ni quietud, ni dormir, ni estar bien, ni descansar, ni poder andar, ni en los campos estar, hasta que a mí me vengáis a hablar" (AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, hh. 234*v*-235*r*).

(43) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 235*r*.

(44) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, hh. 235*r* y *v*.

(45) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 235*v*.

(46) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 236*r*.

(47) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, hh. 236*r* y *v*.

(48) AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 236*v*.

(49) De estas supersposiciones interpretativas existen documentos bastante notables. En la *inquisitio* redactada en el curso de un proceso contra una bruja de Módena, llevado a cabo en 1519 (cfr. AEM, Inquisición, sobre 2, *liber quartus*, h. 212*v*; la misma fórmula reaparece en un proceso de 1523), después de citar una serie de confesiones de la imputada, todas relacionadas con filtros para el amor, envenenamientos y maleficios, se dice, entre otras cosas: "... quum tot et tantas superstitiones fecerit in nomine diaboli... et actus illos idolatrie egerit, magna suspitio est quod alia pacta expressa habuerit cum diabolo cum expressa apostasia a fide catholica et assumptione ipsius in dominum suum, maxime quum omnes alie persona professores talis secte sic comuniter faciant. Item quod crucem concalcaverit et alia nephanda fecerit que facere consueverunt huiusmodi criminose persone". El procedimiento está claro: los ritos supersticiosos punteados de fórmulas tales como "in nomine diaboli" o "in nomine magini diaboli" son definidos como "actus idolatrie", los que a su vez permiten suponer ("magna suspitio est") que la imputada se ha manchado con los peores crímenes vinculados con la brujería propiamente dicha, tal como se la describe en los tratados de demonología. Que estas interpretaciones forzadas no constituían un procedimiento aislado en los procesos de brujería, resulta claro en un pasaje del muy difundido *Sacro Arsenale* de fray Eliseo Masini, en el que, después de exhortar a los inquisidores a la moderación y la cautela en el tratamiento de este tipo de causas (conforme a las instrucciones emanadas del Santo Oficio ya en 1613), se recomienda: "Adviertan además los Jueces que cuando alguna mujer queda convicta o confesa de haber hecho encantamientos y sortilegios *ad amorem*, o aun *ad sananda maleficia*, o a cualquier otro efecto, no se sigue de ello por fuerza que sea una bruja formal, pues el sortilegio puede hacerse sin formal apostasía al Demonio, aunque resulte sospechosa de ello, levemente o vehementemente. Bruja formal debe considerarse a aquella que ha hecho pacto con el Demonio, y apostatando de su Fe, con sus maleficios o sortilegios ha dañado a una o más personas, de modo que de tales maleficios o sortilegios se siga la muerte, o por lo menos enfermedad, divorcios, impotencia para engendrar o detrimento notable a los animales, el pienso u otros frutos de la tierra..." (F. Eliseo Masini de Bolonia, Inquisidor, *Sacro Arsenale, overo Prattica dell'Officio della Inquisitione ampliata*, Roma, Herederos de Corbelletti, 1639, pág. 178). Sólo si se somete a un análisis de conjunto el intrincado complejo de creencias y prácticas que se conocía con el nombre de "brujería" (y que comprendía tanto las simples supersticiones como el *sábbat* y la adoración del demonio) será posible discriminar en cada caso lo que sólo son las interpretaciones forzadas, por parte de los inquisidores, de las auténticas creencias populares.

(50) AEM, *Inquisición*, sobre 2, *liber quartus*, h. 238*r*.

(51) Cfr. más atrás, nota 35.

(52) Cfr. más atrás, nota 48.

(53) Cfr. más atrás, nota 37.

(54) AEM, *Inquisición*, sobre 2, *liber quartus*, hh. 239*r* y *v*.

(55) Cfr. más atrás, nota 36.

(56) AEM, *Inquisición*, sobre 2, *liber quartus*, h. 239*r*.

(57) AEM, *Inquisición*, sobre 2, *liber quartus*, h. 239*v*.

(58) Piénsese en especial en el fenómeno del culto popular de Diana, vinculado de manera tan estrecha con la brujería. Sobre el problema, que debería ser examinado a fondo, cfr. E. Verga, *Intorno a due inediti documenti di stregheria milanese del secolo xvi*, en "Rendiconti del R. Istituto lombardo di scienze e lettere", serie II, vol. 32 (1899), pág. 165 y sigs., y el reciente volumen de G. Bonomo, *Caccia alle streghe*, Palermo, 1959 (en especial los caps. 3, 4, 6). El intento de interpretar "Diana" como corrupción de "daemonium meridianum" (cfr. R. L. Wagner, *"Sorcier" et "Magicien"*, París, 1939, pág. 40, nota 3, con bibliografía) parece insostenible, aunque más no fuera porque no llega a interpretar de manera adecuada la extraordinaria difusión del culto popular de la diosa, todavía vivo en pleno siglo XVI.

(59) AEM, *Inquisición*, sobre 2, *liber quartus*, hh. 240*v*-241*v*.

(60) AEM, *Inquisición*, sobre 2, *liber quartus*, h. 240*r* (cfr. también, más atrás, nota 49).

(61) AEM, *Inquisición*, sobre 2, *liber quartus*, h. 241*v*.

(62) *Ibidem*.

(63) AEM, *Inquisición*, sobre 2, *liber quartus*, h. 242*v*.

(64) AEM, *Inquisición*, sobre 2, *liber quartus*, h. 243*r*.

(65) AEM, *Inquisición*, sobre 2, *liber quartus*, h. 247*r*.

[La identificación, propuesta aquí con cierta cautela, entre fray Bartolomeo de Pisa y Bartolomeo Spina, ha sido posteriormente demostrada por A. Rotondò en "Rivista storica italiana", 74 (1962), pág. 841. Sobre la actividad de inquisidor desarrollada por Spina en Módena, cfr. M. Bertolotti, *Le ossa e la pelle dei buoi. Un mito popolare tra agiografia e stregoneria*, en "Quaderni storici", núm. 41, mayo-agosto de 1979, págs. 470-99].

De A. Warburg a E. H. Gombrich

Notas sobre un problema de método

La casi simultánea aparición, en traducción italiana, de los escritos de A. Warburg, de una selección de las conferencias de F. Saxl y del libro más reciente de E. H. Gombrich —es decir, obras de los dos creadores de la Biblioteca, después Instituto, Warburg, y de su actual director— no es, por supuesto, casual. (1) Esta convergencia de programas editoriales (y también hay que recordar los dos volúmenes con selecciones de escritos de E. Panofksy, publicados hace unos años) (2) indica una concreta voluntad de actualización cultural: se busca proporcionar al lector italiano no especializado la posibilidad de informarse sobre los problemas y los métodos de Aby Warburg, y sobre el grupo de estudiosos que en él se inspiran. Es un propósito muy justo; pero ante todo es necesario formular algunas observaciones. En primer lugar, la propia palabra "actualización" (*aggiornamento*, en italiano) ha adquirido entre nosotros una connotación muy a menudo frívola o superficial; se "actualiza"en forma apresurada, y todo queda como antes. Además, los primeros escritos de Warburg se remontan a la última década del siglo pasado, y los comienzos de la actividad de Saxl y de Panofsky a unos cincuenta años atrás. (Distinto es, en cambio, el caso de Gombrich, quien en cierto sentido pertenece a la segunda generación de warburguianos). Por supuesto, esto no tiene importancia alguna para quien se plantee el problema del valor intrínseco de los métodos adoptados por estos estudiosos; pero la tiene, y mucha, para quien quiere remitirse a ello en nombre de la moda y de la "actualidad". "Descubrir" hoy el valor de las lecciones de Warburg y sus amigos y continuadores sería, sin más, un poco ridículo. Pero para hablar del "método warburguiano" es preciso ante todo establecer algún acuerdo sobre las características específicas de dicho método, y aclarar hasta qué punto, y de qué manera, la obra de Warburg fue continuada por sus seguidores. Por consiguiente, es necesario, como escribe la lamentablemente desaparecida G. Bing, en su hermosa introducción a la traducción italiana de los escritos de A. Warburg, redescubrir la verdadera fisonomía de este estudioso, quien ya había tratado de quedar oculto tras la imagen de su única obra en verdad acabada: la Biblioteca fundada en Hamburgo, trasladada por Saxl a Londres, al comienzo de las persecuciones raciales, y trasmutada en el actual Warburg Institute. (3) Su programa —el estudio de las continuidades, fracturas y sobrevivencias de la tradición clásica— interesa a los medievalistas no menos que a los historiadores de la Antigüedad o del Humanismo; para caer en cuenta de ello basta hojear los anuarios de los *Vorträge* de la Biblioteca Warburg y del "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", o los volúmenes de las series respectivas de *Studien* y *Studies*. Iniciativas como la edición del *Corpus Platonicum Medii Aevi* hablan por sí solas. Pero aquí no vamos a ocuparnos de la actividad del Instituto, que preferimos brindar en nota (4), sino simplemente de un problema de método, bastante circunscrito, que ocupó el centro de las investigaciones y las meditaciones de Aby Warburg, y sería retomado y resuelto de distintas maneras por su continuadores: la utilización de los testimonios figurativos (pinturas) como fuentes históricas.

I

En el perfil de Saxl, que de manera muy oportuna, incluye como apéndice la edición italiana que comentamos, la señora Bing describe el primer encuentro, sobrevenido en 1911, entre este joven estudioso, quien había comenzado a interesarse por problemas relacionados con la astrología, y Aby Warburg. Receloso al principio frente al lujo de la patricia residencia hamburguesa de Warburg, Saxl escuchó con entusiasmo cada vez mayor a aquél, que se refería a sus investigaciones sobre la trasmisión de las figuras astrológicas en la Antigüedad tardía.

> ... Se dio cuenta de que se hallaba ante un hombre cuya experiencia era, con mucho, más profunda y comprometida que la suya, y los cortos intentos por él realizados en ese campo le parecieron superficiales en grado sumo. Pero cuando Saxl dijo: "Creo que debería cederle todo mi material... usted podría aprovecharlo mucho mejor que yo", Warburg le dio una respuesta que Saxl no olvidaría: "Los problemas no se solucionan pasándoselos a los demás". (5)

Este intensísimo sentido de la identidad entre la vida y la obra del estudioso llama en el acto la atención cuando uno se acerca a la figura de Warburg. Las alternativas de su biografía se construyen, en una visión retrospectiva, como las etapas de un destino. La repentina decisión de emprender, en sus años juveniles, un viaje a los asentamientos de los indios pueblo de Nueva México— en apariencia, una "desviación"—, lo puso en contacto con un mundo de emociones primitivas y violentas, que más tarde influiría sobre su interpretación de la Antigüedad clásica y del Renacimiento. (6) El estudio de la astrología y de la magia en los siglos XV y XVI se entrelazó de manera dramática con la demencia en la cual cayó durante largos años, como si el esfuerzo por dominar de manera racional esas fuerzas ambiguas, vinculadas por mitades con la ciencia y con un mundo oscuro y demoníaco, exigiese una trágica compensación en el plano biográfico. (7) Sin énfasis alguno, Warburg podía hablar, en la conclu-

sión del último escrito aparecido durante su vida, compuesto en los años de la enfermedad —*Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero* (1920)—, de "obediencia al problema que nos gobierna (para mí, es el de la influencia de los antiguos)" (*La rinascita del paganesimo antico*, pág. 364). El nuevo ordenamiento impuesto por la Bing a la edición italiana de los escritos warburguianos —por sucesión cronológica antes que por los problemas tratados, como en la edición alemana— permite al lector captar la historia de esa "obediencia", la obstinada profundización del problema que había acosado a Warburg desde su juventud. (8)

Sin duda, la conciencia del trabajo emprendido, y de la novedad del mismo, sólo se fue abriendo paso poco a poco en Warburg. En el informe presentado ante el Congreso Internacional de Historia del Arte, llevado a cabo en Roma, en 1912 (es decir, en una circunstancia de alguna manera excepcional en la vida de este estudioso, siempre esquivo a los honores mundanos y académicos) (9), antes de presentar a los estudiosos allí reunidos uno de los grandes ensayos de su edad madura, *Arte italiana e astrologia internazionales nel palazzo Schifanoia di Ferrara*, Warburg trazó un rápido balance de las investigaciones emprendidas, comenzando por su tesis universitaria, de tema botticelliano. En su intento de responder a la pregunta que ya conocemos —"¿qué significa la influencia de los antiguos para la civilización artística del Renacimiento temprano?"—, Warburg se había detenido, influido incluso por *El problema de la forma*, de A. Hildebrand (10), en la representación del movimiento del cuerpo, de los cabellos y las ropas en las figuraciones del siglo XV florentino. El hallazgo de que los artistas de ese período se inspiraban, invariablemente, para las representaciones del movimiento, en obras de la Antigüedad clásica, fue profundizado en los ensayos siguientes. El hecho de recurrir a "los superlativos francamente antiguos del lenguaje mímico" (*La rinascita...*, cit., pág. 249) se le apareció poco a poco a Warburg, no ya como una solución de problemas sólo formales, sino como el síntoma de la transformada orientación emotiva de toda una sociedad. Al mismo tiempo, la profundización del significado de estos préstamos de la Antigüedad, utilizados por el arte renacentista, condujo a Warburg a modificar su visión de la propia Antigüedad. Este doble enriquecimiento de la actitud inicial aparece con suma claridad en el ensayo sobre *Dürer e l'antichità italiana* (de 1905, posterior en doce años al primer ensayo sobre Botticelli). Aquí, por primera vez, el uso de la "mímica intensificada" de los antiguos es visto como un recurrir a "fórmulas de lo patético" (*Pathosformeln*), "fórmulas auténticamente antiguas de una intensificada expresión física o psíquica, al estilo renacentista, que se esfuerza por representar la vida en movimiento" (pág. 197). A ellas recurría "dondequiera que se tratara de quebrar las limitaciones impuestas a la expresión por la Edad Media", en todos los sentidos del término "expresión" (pág. 199), aunque en ocasiones esa ruptura terminara por traducirse en una solución de compromiso. Así, el mercader florentino Francesco Sassetti, al redactar en 1488 su testamento, en vísperas de un viaje que se insinuaba plagado de peligros, incluía una alusión a la diosa Fortuna... "medida—escribe Warburg— de la más alta tensión de energías" y al mismo tiempo "formulación figurativa de la transacción entre la 'medieval' confianza

en Dios y la confianza en sí mismo del hombre renacentista" (pág. 238) (11). De un dato formal (la representación del movimiento de las ropas y los cabellos), Warburg había pasado a las actitudes de fondo de la civilización renacentista, visualizada, siguiendo los pasos de Burckhardt, en su radical oposición al Medioevo. Pero la Antigüedad que proporcionaba a la sociedad florentina de fines del siglo XV el tesoro de sus expresiones-límite estilizadas no era, para Warburg, la Antigüedad apolínea de los clasicistas, sino una Antigüedad impregnada del "pathos dionisíaco" (pág. 210, y sobre todo pág. 307). No hace falta subrayar cuánto debía esta visión de Warburg a Nietzsche. A través de la noción de *Pathosformeln*, las representaciones de mitos legadas por la Antigüedad eran entendidas como "testimonios de estados de ánimo convertidos en imágenes", en los que "las generaciones posteriores... buscaban las huellas permanentes de las conmociones más profundas de la existencia humana", (12) según la interpretación de la mímica y los gestos como rastros de violentas pasiones experimentadas en el pasado, sugerida a Warburg por el libro de Darwin *The Expression of the Emotions in Men and Animals* (1872). (13) Estas "fórmulas de lo patético" pueden ser consideradas, como escribe la Bing, verdaderos *topoi* figurativos; y valdría le pena investigar, en ese sentido, la relación que vinculó a A. Warburg con E. R. Curtius, quien dedicó a Warburg su obra más importante basada precisamente en el tema de la trasmisión de los *topoi* retóricos clásicos a la literatura medieval. (14)

Hemos hablado de un testamento. Como se sabe, para resolver el problema del significado que el arte de la Antigüedad tuvo para la sociedad florentina del siglo XV, Warburg se sirvió de una documentación bastante variada, y es más, en apariencia heterogénea. Testamentos, cartas de mercaderes, empresas amorosas, tapices, cuadros famosos y oscuros: como escribe la Bing, Warburg enseñó "que se pueden hacer sentir voces humanas articuladas, aun en documentos de escasa importancia", (15) tal vez catalogados entre las "curiosidades" dignas sólo de interesar a los historiadores de las costumbres. Así, Warburg quiere reconstruir el vínculo entre las representaciones y las exigencias prácticas, los gustos, la mentalidad de una sociedad determinada: la florentina de la segunda etapa del siglo XV. Con suma delicadeza, la Bing subraya que Warburg utilizó, en varias ocasiones, en ese contexto, una de las palabras clave de Burckhardt: la "vida" (por supuesto, sin ninguna complacencia irracionalista). (16) Pero en otro sentido, Warburg reconoció su deuda para con Burckhardt, y al mismo tiempo manifestó la ambición de continuar de algún modo su obra. En las observaciones preliminares al ensayo *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, señaló que Burckhardt, en su "abnegación científica", había preferido tratar el problema de la civilización renacentista en secciones exteriormente no vinculadas entre sí: en la *Civilización del Renacimiento* había dado "la psicología del individuo social sin referencia al arte figurativo", y en *Cicerón*, como decía en el subtítulo, "una guía para el disfrute de las obras de arte". Ahora Warburg presentaba su ensayo como corolario a los *Contributi alla storia dell'arte in Italia*, publicados póstumamente en 1893, en los cuales Burckhardt no había desdeñado "el esfuerzo de examinar la obra de arte en su vínculo directo con el trasfondo de la época, para interpretar las exigencias ideales o prác-

ticas de la vida real como "causalidad" (pág. 112: las cursivas son mías). (17) Era un programa bastante explícito, remachado por las palabras finales del ensayo, ya recordado, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, en las cuales se auspiciaba una *kulturwissenschaftliche Bildgeschichte*. (18) Ocho años antes, Warburg había lamentado que la historia del arte no hubiese conseguido todavía "poner sus materiales a disposición de la 'psicología histórica de la expresión humana', que en verdad aún no ha sido escrita" (pág. 268). (19) Aunque esta última frase se encuentre en un contexto en el cual Warburg subraya la importancia de la "iconología" (20) como antídoto contra los peligros opuestos del determinismo fácil y de la exaltación irracionalista del genio, no se puede decir que el método de Warburg se agote en el análisis iconológico, ni que este último asuma para él un valor de excepción. El abanico de sus intereses era más amplio. Como escribe la Bing, los problemas que apremiaban ante todo a Warburg eran la función de la creación figurativa en la vida de la civilización y [y la] relación variable que existe entre expresión figurativa y lenguaje hablado. Todos los demás temas que se consideran característicos de sus investigaciones, su interés por el contenido de las representaciones, su atención hacia la sobrevivencia de la Antigüedad, eran no tanto verdaderos objetivos como medios para llegar a ese fin. (21)

II

De esa forma, la obra de Warburg se nos aparece, por un lado, exteriormente fragmentaria e inconclusa (22), y por el otro, más allá de una aparente dispersión temática, relacionada de manera orgánica en torno a un muy concreto núcleo de problemas. Esta doble característica refleja de manera verosímil dos tendencias opuestas del propio Warburg, en quien, como dice Saxl, "la imaginación histórica —("Warburg was a man of a very imaginative and emotional type")— luchó siempre contra un ardiente deseo de simplificación filosófica". (23) De todas maneras, la tentación de dar un orden sistemático a los presupuestos que animaban las investigaciones concretas, especialmente peculiares, de Warburg (es sabido que su lema preferido era aquel de "Dios está en lo peculiar") se hacía sentir con mucha fuerza. A ella sucumbió uno de los estudiosos agrupados en torno de Warburg y de la biblioteca por él fundada, Edgar Wind, en el ensayo *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik* (1931), y en el prefacio a *Kulturwissenschaftliche Bibliografphie zum Nachleben der Antike. Erster Band, 1931* (1934), preparado y publicado por la Biblioteca Warburg (24). Estas exposiciones sistemáticas (se habla, hasta cierto punto, de un *Begriffssystem* de Warburg) (25) eran sin duda forzadas, inclusive porque Wind, perteneciente a la generación siguiente, exponía las implicaciones de la obra de Warburg a la luz de intereses diferentes y en una situación cultural modificada. Más que como intentos de balance historiográfico, o como indicaciones para una lectura críticamente exacta de los escritos warburguianos, debemos considerar a estos ensayos de Wind como manifiestos programáticos de un representante calificado de la Biblioteca Warburg, en los años inmediatamente posteriores a la muerte de su fundador.

En sus trabajos, Wind contrapone la actividad de Warburg y el concepto de "cultura" (derivado en esencia de Burckhardt) que tal actividad implica, a dos posturas culturales muy concretas: por un lado las tendencias, resumidas en los nombres, si bien tan disímiles, de Riegl y Wölfflin, que se proponen eliminar toda vinculación entre historia del arte e historia de la cultura (26); por el otro, la *Geistesgeschichte*, tal como la entiende Dilthey. Frente a los primeros, Wind subraya, contra todo intento de fundar una historia "autónoma" del arte, la concepción de la cultura como entidad unitaria, que Warburg había deducido de Burckhardt: una "cultura" entendida en un sentido casi antropológico, en la que, al lado del arte, de la literatura, de la filosofía, de la ciencia, encontraban lugar las supersticiones y las actividades manuales. Esta unidad (*Gesamtheit*) de los diversos aspectos de la vida cultural —artísticos, religiosos, políticos— había sido subrayada, como se sabe, tanto en los ensayos teóricos como en las investigaciones concretas de Dilthey; pero Wind observa (y allí surge la cara opuesta de su polémica) que en Dilthey tal unidad es un postulado apriorístico, que en consecuencia corre el riesgo de dar formas concretas a concepciones abstractas del mundo y de la vida.

En este subrayar lo concreto de la investigación, en esta polémica contra todo paralelismo prefabricado, Wind captaba, sin duda alguna, un aspecto real e importante de la enseñanza de Warburg, pero trataba de injertarla en una filosofía de la cultura fuertemente influida por Cassirer. (27) Así, la acentuación de la importancia del símbolo, que en Warburg estaba unida de manera explícita a la sugestión de un ensayo de F. T. Vischer (28), parece conectarse, en estos escritos de Wind, más bien con la gran *Filosofía de las formas simbólicas*, que Cassirer se había consagrado a escribir, incluso, bajo el directo incentivo constituido por el material reunido y ordenado por Warburg. (29)

En forma paralela a estos intentos de E. Wind de sistematizar los presupuestos teóricos y conceptuales de Warburg hubo quienes, como F. Saxl, insistieron más bien en los resultados concretos obtenidos por el estudioso hamburgués. El largo escrito *Rinascimento dell'Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs* (30) se presenta como una exposición orgánica, completada aquí y allá por nuevas investigaciones, de los trabajos de Warburg. La unidad interna de estos últimos no se le escapaba, por cierto, a Saxl; pero para él se trataba, más que de una unidad de tratamiento o de método, de una coherencia temática profunda. El núcleo de esos trabajos, dice Saxl, está constituido por el hombre del Renacimiento temprano visto como "tipo" *(Typus)*, en su polaridad y sus contradicciones, tan bien aclaradas por Warburg: contradicciones entre cristianismo y paganismo, Dios y Fortuna, naturalismo "a la francesa" y estilo idealizado a la antigua, etc. Quiénes eran los principales inspiradores de estas investigaciones de Warburg fue aclarado por Saxl en el breve y jugoso perfil que abre el primer tomo de los *Voträge* de la Biblioteca Warburg. (31) En él se mencionan tres nombres: Burckhardt (en quien se había concentrado, sobre todo, Wind), Nietzsche, Usener, Burckhardt, por la interpretación del Renacimiento y la conceptción individualizante de la historiografía; Nietzsche, por la

acentuación del aspecto dionisíaco de la Antigüedad; Usener, por el tratamiento de la historia de las religiones en clave de lucha entre Oriente y Occidente, entre Alejandría y Atenas, entre constricción y libertad.

Pero si en estos escritos Saxl se había limitado, en esencia, a trazar un primer balance de la actividad de Warburg, el muy amplio, hermosísimo ensayo compuesto en colaboración con Panofsky, *Classical Mythology in Mediaeval Art* (1933) (32), constituía en todo sentido una profundización de ese balance. Fruto de la ya probada y ejemplar colaboración intelectual de dos estudiosos complementarios entre sí (33), este ensayo fue considerado por Panofsky, retrospectivamente, con un dejo de amable autoironía, como uno de los primeros frutos positivos del trasplante forzado de los estudiosos alemanes de historia del arte al suelo norteamericano. El hecho de tener que escribir en un idioma distinto del propio, y por añadidura preciso e inequívoco, como el inglés, para un público como el norteamericano, escribe Panofsky, no limitado sólo a los especialistas, nos dio el coraje suficiente "para escribir libros sobre todo un maestro o todo un período, antes que (o además de) escribir una docena de artículos especializados. Nos atrevimos así a escribir, digamos, sobre el problema de la mitología clásica en el arte medieval, visto en su conjunto, en lugar de (o además de) estudiar sencillamente las transformaciones de Hércules o de Venus". (34) Pero junto a la infrecuente capacidad de síntesis, y a la importancia de la documentación utilizada, hay que subrayar, en este ensayo (que, una vez más se remite de manera explícita a Warburg y a sus métodos, casi con la intención de presentar el uno y los otros al público culto de ultramar), la importancia de las conclusiones. La herencia clásica, trasmitida y deformada a través de múltiples mediaciones (entre otras, las orientales) a lo largo de la Edad Media, "renace" por último en los siglos XV y XVI. Pero, ¿qué significa este "renacimiento", uno de los *revivals* que, escriben los autores, retomando un motivo (antes) burckhardtiano y luego desarrollado, en especial, por Panofsky (35), caracterizan periódicamente a la civilización de Europa Occidental? Warburg ya había señalado que la adopción, por parte de los artistas del Renacimiento, de los *Pathosformeln* de la Antigüedad implicaba una ruptura, no sólo con el arte, sino con toda la mentalidad medieval. (36) Panofsky y Saxl profundizan esta intuición: el redescubrimiento de lo antiguo, y en especial de las "formas" de la Antigüedad clásica, implica la conciencia precisa de la "distancia cultural entre el presente y el pasado", es decir, en pocas palabras, la fundación de la conciencia histórica moderna (*the discovery of the modern 'historical system'*), fundación que Panofsky, aquí y en otros trabajos, aproxima al descubrimiento renacentista de la perspectiva lineal, que afronta científicamente el problema de la "distancia entre el ojo y el objeto". (37) Como se ve, partiendo de un problema de historia del arte —el redescubrimiento de las formas del arte clásico, reconstruido en un ámbito determinado, el de las imágenes de los dioses antiguos—, Panofsky y Saxl llegan a encarar el problema histórico general del Renacimiento, identificado en el descubrimiento (vinculado con la nueva relación, tan distinta de la medieval, que entabla con la Antigüedad clásica) de la dimensión histórica. (38) Se trata de una interpretación que presenta muchos puntos de contacto con la expresada aquí por nosotros, en un contexto distinto (importancia del humanismo laico florentino, de la exaltación de la actividad práctica, etc.), por E. Garin. (39) De todos modos, resulta muy significativo que esa interpretación gire en torno del tema warburguiano de las *Pathosformeln*, mucho más fructífero que la tipología del hombre del Renacimiento, al cual ya había aludido Saxl, con resaltados no muy felices, en el recordado ensayo *Rinascimento dell'Antichità*.

III

Hemos aludido a los ensayos en los cuales Saxl propuso los temas y los métodos de las investigaciones de A. Warburg. Una parte de las conferencias pronunciadas por Saxl en Inglaterra para divulgar la actividad y los objetivos del Instituto ha sido traducida al italiano, con una amplia introducción de E. Garin en la que se procura encuadrar históricamente la actividad de los estudiosos —en primer lugar, el propio Saxl y Panofsky— que siguen las huellas de A. Warburg. Ese encuadramiento, oportuno en sí mismo, es precedido por un rápido examen, no del todo aceptable en sus detalles, de la buena recepción que en Italia ha tenido ese tipo de investigaciones. (40) Menos convincente todavía, por su carácter extremadamente genérico, es la vinculación que propone Garin entre esa actividad del grupo warburguiano y la situación general de la cultura europea entre los siglos XIX y XX. (41) Lo que caracterizaría a ambas, escribe Garin, inspirándose en una observación de Cassirer, es la crisis de las clasificaciones filosóficas generales, provocada por las investigaciones concretas, específicas, de cada una de las "ciencias humanas". (42) Por lo tanto, al delinear "lo que en el trabajo de Panofsky y Saxl era el aspecto más importante, es decir un método y un tipo de investigación" (pero, ¿no es un tanto exagerado afirmar que ello "en general, ha sido casi ignorado, al menos por la mayoría"?), Garin insiste en los siguientes puntos: concreción y precisión filológica, adhesión a las cosas (y correlativo rechazo de los presupuestos teóricos y de las generalizaciones teóricas abstractas); planteamiento interdisciplinario, ruptura de las diferenciaciones académicas o sencillamente dictadas por la tradición. Estas serían —más allá de las vetas de investigación, importantísimas, descubiertas o profundizadas por estos estudiosos— las características esenciales del método "warburguiano", que garantizarían su fecundidad y su ejemplaridad. Todo ello es innegable; pero esta gran tradición de estudios merece tal vez un homenaje menos genérico. El hecho de que G. Bing, al presentar o reproponer la obra de Warburg al público italiano, se haya preguntado qué tienen en común los escritos que desde hace casi medio siglo se remiten al nombre de Warburg, y qué es en definitiva el "método warburguiano", hace suponer que el problema es más complejo de lo que parece a primera vista. (43) Más adelante veremos que estos planteamientos metodológicos no son en modo alguno pacíficos; que, más allá de su indudable fecundidad, plantean una serie de dificultades que han sido destacadas y debatidas, en primer lugar, por los mismos componentes del equipo warburguiano. Lo que querríamos señalar, a propósito de Saxl —a quien

Garin considera la encarnación más coherente del método warburguiano, y contrapone, con cierto apresuramiento, a Panofsky, considerado más "filósofo" y "teorizador", (44) es la complejidad de esta figura de estudioso, en modo alguno reducible al clisé un tanto abstracto del filólogo impecable, sumergido en las "cosas", abocado, sin reservas ni arrepentimientos, a la reconstrucción histórica. (45) Esta complejidad, que trataremos de ejemplificar concretamente, es otro indicio del carácter demasiado genérico de la caracterización propuesta por Garin para el método warburguiano.

Véase el famoso ensayo *Veritas filia Temporis*, que al final de su introducción Garin contrapone, siguiendo las huellas de una irónica observación del propio Saxl, al ensayo homónimo de Gentile. (46) A Gentile, en efecto, Saxl le había reprochado con discreción que hubiera examinado la evolución del tema en cuestión dentro de un contexto puramente filosófico, sin tener en cuenta sus implicancias "culturales, religosas y políticas". Garin retoma esta observación y comenta: "Era la puntualización levemente irónica de una manera distinta de hacer —y de concebir— la historia..." (47) O sea: por un lado, el filósofo que sólo ve las ideas, fuera del contexto en que nacen; por el otro, el historiador-filólogo, que no superpone teorizaciones a los hechos, sino que se sumerge en ellos, etc. Pero las cosas no son exactamente así.

Saxl demuestra que el lema "Veritas filia Temporis", citado por primera vez por Aulo Gelio (aunque el tema se hallaba ya presente en amplias zonas de la tradición clásica), fue usado desde los primeros decenios del siglo XVI en distintos contextos, ora político-morales (la calumnia, tan difundida en las cortes de los príncipes, debe al fin, al paso del tiempo, ceder su puesto a la verdad), ora religiosos y aun polémicos (el tiempo hace emerger a la verdadera religión —la reformada o la católica, según quién utilice el lema— del antro oscuro en el cual se había ocultado). Pero, ¿qué signifca, se pregunta Saxl, este recurrir a un mito clásico, y al lema y las representaciones vinculados con él (48), en un contexto polémico, cuando no lisa y llanamente de reivindicación personal? La respuesta debe buscarse en una "característica esencial de la mentalidad del Renacimiento". Hombres como Marcolino, el tipógrafo de Forlí, que fue el primero en usar un emblema tipográfico inspirado en el mito de la Verdad sacada a la luz por el Tiempo y ornada con el correspondiente lema, o como el Aretino, probable inspirador de dicho emblema, veían los problemas de todos los días *sub especie aeternitatis*, y recurrían a metáforas clásicas, en cuanto consideraban sus propias acciones como algo perteneciente a la esfera de la clasicidad y la universalidad, que podía encontrar una expresión adecuada (*proper expression*) solamente en un mito antiguo. Es evidente que Saxl retoma, aun sin evocarlos de manera explícita, los temas y las preguntas centrales de la obra de Warburg: ¿qué significaba la Antigüedad clásica para los hombres del Renacimiento? Es cierto que aquí Saxl no subraya, como lo había hecho Warburg, el aspecto "dionisíaco" de la Antigüedad (las *Pathosformeln* como expresión adecuada de estados emocionales que están sobre el límite de la tensión). El énfasis se desplaza aquí hacia el elemento que para simplificar, llamamos "apolíneo": Saxl habla de la transfiguración del elemento cotidiano *sub specie aeternitatis*, de "dignidad", de universalidad. (49) No se trata de un desplazamiento

casual. En el ya recordado escrito programático que abre la serie de los *Vorträge* de la Biblioteca Warburg, Saxl subrayaba que Aby Warburg no había escrito la historia del renacimiento del momento apolíneo, de la liberación de Occidente de las cadenas del Oriente (según una contraposición derivada de Usener); y sugería de manera implícita que la importancia del elemento dionisíaco antiguo en el Renacimiento había sido subrayada por Warburg con unilateralidad quizás algo excesiva (y no casualmente, agregamos nosotros). (50) En forma análoga, inclusive recurriendo a las nociones de *Pathosformeln* para explicar la trasmisión de las imágenes de la Antigüedad, Saxl tiende en forma sistemática a depurar a ésta de sus implicaciones "dionisíacas" y, en último análisis, histórico-religiosas. (51) De todos modos, para volver al ensayo *Veritas filia Temporis*, la soterrada dependencia respecto de los temas warburguianos surge de modo negativo, por así decirlo, incluso en la parte final, en la cual aparecen los filósofos y se inserta el agregado sobre el ensayo de Gentile. El lector esperaría un examen de las expresiones figurativas —si las hubo— del pensamiento formulado por Giordano Bruno y después por Bacon: es decir que los modernos, por su mayor experiencia, se hallan más cerca de la verdad que los antiguos ("Recte enim Veritas Temporis filia dicitur, non Authoritatis", había sacado en conclusión Bacon). (52) Pero Saxl antepone una observación, casi en tono de disculpa: "es significativo que la interpretación del lema proporcionada por los filósofos no encontrara ninguna expresión artística adecuada (*found no appropriate expression in the arts*) hasta que se ocuparon de ello artistas de valor. Las teorías abstractas (*abstract theories*) son las últimas en ser ilustradas". Y Saxl, no sin cierta impaciencia, analiza un documento muy significativo, descubierto por él: un grabado (sin duda frío y académico desde el punto de vista formal) de "cierto" Bernard Picart, fechado en 1707, que casi parece un comentario al pasaje de Malenbranche citado por Gentile en su ensayo. (53) El Tiempo aleja las nubes de la figura resplandeciente de la Verdad, cuyos rayos iluminan de través el corro de filósofos antiguos. Platón, Aristóteles, Zenón caminan entre la sombra y la luz, precedidos o, mejor, guiados por Descartes, el que, llevado de la mano por la Filosofía, avanza ya en la plena claridad de la Verdad. Pero para Saxl este grabado, tan minuciosamente concebido, tan falto de vigor, es una muestra de que ya se ha llegado al término de los acontecimientos por él reconstruidos; y observa que no es ésta *"the representation of an idea but the illustration of a theory"*. (54) Así está en la traducción inglesa; no sabemos cómo sonaba con exactitud el texto alemán. Tal vez el dejo platonizante de esa "idea" contrapuesta a la (abstracta) teoría fuera más tenue en el original. En todo caso, su sentido es claro. Más que el significado histórico de esta nueva representación de los vínculos entre Verdad y Tiempo, a Saxl le interesa subrayar que, a diferencia de la mayor parte de las obras de arte que ha venido analizando, nacidas en respuesta *"to the demands of some specific, genuine human situation"*, política, religiosa, etc., y por lo tanto capaces de conmover y arrastrar al espectador, el grabado de Picart es "demasiado sabio, imparcial, abstracto, remoto, consciente". Sería superficial llegar a la conclusión de que aquí el juicio histórico-cultural y el estético no coinciden; por cierto, tampoco el emblema de Marcolino, el

tipógrafo de Forlí, para no hablar de otros, era para Saxl una gran obra de arte. Más bien, en esta decidida contraposición que Saxl introduce entre la "expresión" de una situación humana y la "ilustración" de una fría teoría, se percibe el eco, apenas perceptible, del concepto warburguiano de *Pathosformeln*: representaciones de mitos que la Antigüedad ha dejado como "testimonios de estados de ánimos convertidos en imágenes *en las cuales* las generaciones posteriores... buscaban las huellas permanentes de las conmociones más profundas de la existencia humana". (55) Lo que sobre todo apremia a Saxl son las alternativas por las que atravesó el antiguo mito de la Verdad revelada por el Tiempo; mientras la representación de ese mito se carga de elementos extraños puramente ilustrativos, su interés decae, o por lo menos se atenúa mucho. Y ello queda confirmado luego, en la página que concluye el ensayo: frente a una variante inglesa del grabado de Picart, en todo semejante a éste, salvo en la figura del protagonista —no ya Descartes sino Newton—, Saxl tiene una curiosa salida moralista (*"a page from the history of human folly"*, *"English parody of Picart's print"*, *"silly enterprise of the English copyist"*). (56) Y por cierto que la sustitución de Descartes por Newton, como héroe de la Verdad revelada por el Tiempo, si bien dictada por un sentimiento de vanidad nacional, no era un documento desdeñable para un historiador de la cultura.

La línea misma de la investigación de Saxl aparece así dictada por el motivo, central para Warburg, del significado de la Antigüedad clásica, de sus mitos, de las representaciones de éstos, para los hombres del Renacimiento; y se ha visto que ese motivo no fue, en Warburg, para nada ajeno a las sugestiones de los "filósofos" (¡Nietzsche, por empezar!) En cuanto a Saxl, tampoco su filología carecía, como no carece aun hoy, de "presupuestos". Y resulta significativo, y al mismo tiempo sorprendente, que al delinear la figura del Saxl historiador "puro", pétreamente material, sin devaneos teóricos, Garin haya poco menos que ignorado la gravitante y atormentada figura de Warburg, con quien Saxl estuvo tan profundamente (por cierto, también contradictoriamente) relacionado. (57)

IV

Como hemos visto, Warburg, en cierto pasaje programático, se remitía al ejemplo de Burckhardt, en nombre de una historia del arte de aliento más amplio y dilatado que la historia académica tradicional: una historia del arte que desembocara en la *Kulturwissenschaft*. Había que rechazar toda lectura "impresionista", estetizante (e incluso puramente estética) de las obras de arte. Entre paréntesis: esta misma formulación es la que permite a alguien que no es historiador del arte hablar, aunque más no sea en forma marginal y como profano en la materia, de la actividad de estos estudiosos. Como ha observado con justeza C. G. Heise, el objetivo de la investigación de Warburg era doble: por un lado, había que considerar las obras de arte a la luz de los testimonios históricos, fuera cual fuese su tipo y nivel, capaces de iluminar su génesis y

significado; por el otro, la propia obra de arte, y en general las representaciones, debían interpretarse como una fuente sui generis para la reconstrucción histórica. (58) Se trata de dos objetivos distintos, aunque, como lo iremos viendo cada vez mejor, recíprocamente relacionados.

Empecemos por quitar del terreno un posible equívoco: en la citada perspectiva, la evaluación estética propiamente dicha brillaba por su ausencia. La relativa indiferencia de Warburg a ese respecto nos es atestiguada por personas que le fueron muy próximas, y no es posible ponerla en duda. (59) Sus más verdaderos intereses estaban en otra parte. Pero desde un punto de vista general, de método, la cosa cambia de aspecto. Es indiscutible —por lo menos debería serlo— que aclarar las alusiones ocultas en una pintura (si existen), indicar las alusiones a un texto literario (si existen), indagar, cuando ello es posible, la existencia de comitentes de la obra, así como su posición social y, si se puede, sus gustos artísticos, no sólo ayuda a la comprensión, sino que facilita la exacta evaluación de una obra de arte. Cuando Croce —para dar un ejemplo ilustre— sostiene, a propósito de cierto libro (proveniente precisamente) del círculo del Instituto Warburg, (60) que descubrir las alusiones mitológicas de una pintura del Renacimiento es irrelevante a los fines del goce estético, pues en todos los casos se trataría de "frías" alegorías, es decir de sobreposiciones no poéticas o extrapoéticas, niega un problema histórico real en nombre de su definición de la alegoría. En tanto, resulta claro que es precisamente *su* definición la que debe ser revisada y criticada, a la luz de los hechos históricos que no logra explicar. Pero si es cierto que esa tarea preliminar de interpretación y desciframiento ayuda al espectador a situarse de manera adecuada frente a una pintura, es asimismo indudable que ella no coincide con la evaluación propiamente estética. Una pintura puede ser significativa para el historiador porque atestigua determinadas relaciones culturales, o importante para el estudioso de iconografía, y al mismo tiempo resultar irrelevante desde el punto de vista estético. (61) Pero ya volveremos más adelante sobre este problema. Examinemos más bien la otra finalidad que se proponía A. Warburg en sus investigaciones: la comprensión de "una situación histórica sobre la base de fuentes figurativas y documentales". (62) ¿En qué medida es ello posible? ¿Y en qué relación se encuentran entre sí, a la larga, estos dos tipos de fuentes?

Arnaldo Momigliano ha señalado con justicia que, frente a la amplitud de intereses y a la variedad de aproximaciones propias de Warburg, Saxl tiende a privilegiar el análisis iconográfico, hasta hacer del mismo un instrumento de reconstrucción histórica general. (63) Así, para limitarnos a dos ensayos comprendidos entre los que ahora se presentan al lector italiano, el descriframiento del "programa" oculto en el ciclo de los frescos de la Farnesina, en Roma, tiene como punto de llegada la comprensión de un problema histórico de carácter general, el de la importancia adquirida por las creencias astrológicas en el siglo XVI, ejemplificado concretamente en la persona del poderoso mercader de Siena, Agostino Chigi. (64) De la misma manera, la espléndida solución del enigma de los frescos y las decoraciones de los aposentos del Ala de los Borgia, con eje en la desconcertante figura del toro, poco a poco identificado con el animal-tótem de la familia Borgia y después, lisa y llanamente, con el propio

Alejandro VI, es una contribución sumamente elocuente a la historia, no sólo artística, sino también política y religiosa de la época. (65) En esta clase de ensayos, Saxl saca partido de una erudición vastísima, que no conoce limitación temática alguna: historia política, egiptología, mitografía del siglo XVI, son convocadas a resolver problemas que siempre se encuentran circunscritos y determinados pero que, una vez resueltos, nos introducen en un contexto más amplio, que hasta podríamos llamar (siempre que la expresión no evoque una *Geistesgeschichte* descolorida y abstracta) de historia de la cultura. (66) Pero, ¿qué ocurre cuando falta el instrumento para el análisis iconográfico?

Trataremos de responder siguiendo las huellas de algunos escritos de Saxl no comprendidos en la edición italiana, de Laterza, que sólo recoge las conferencias dedicadas a temas italianos. Comencemos por *Holbein y la Reforma*, que reproduce el texto, traducido al inglés, de una conferencia pronunciada en Hamburgo, en 1925. (67) Desde el comienzo, Saxl define con suma claridad su intención. Quiere "encarar un problema histórico con los instrumentos que ofrece la historia del arte", es decir, utilizando como fuente grabados y cuadros, pero considerados, en la medida de lo posible, con independencia de su condición de obras de arte. Por otro lado, cae en la cuenta —y se debe subrayar tal consciencia— de que la argumentación racionalista tiende a hacer más rígidas y a generalizar las sutilezas del lenguaje pictórico. (68) El problema histórico que Saxl se propone resolver es el de la postura religiosa de Holbein. Un documento de 1530, de Basilea, nos informa que el pintor deseaba que la comunidad reformada le aclarase ciertas dudas relativas a la Eucaristía. (69) Por otra parte, dos xilografías anteriores a 1526 nos presentan a un Holbein ya partidario de la Reforma. En ambos casos, los datos iconográficos no dejan dudas: en la primera xilografía vemos que Cristo atrae junto a sí a los humildes y los pobres, mientras en el lado opuesto los mediadores tradicionales —el Papa, los monjes, filosófos como Platón y Aristóteles— caen en un barranco. En la segunda xilografía, la posición polémica de la mediación entre el hombre y Dios que la Iglesia romana ofrece es formulada con igual vigor: a León X, rodeado de monjes que venden indulgencias, se contraponen tres figuras concentradas en la oración —David, Manasés y un pobre de ropas caídas—, a las que Dios se les manifiesta en los cielos con gesto solemne. Se trata, sin duda, de hojas de propaganda antirromana. Pero, ¿puede decirse —se pregunta Saxl— que "reflejen el espíritu de Lutero"? La pérdida de las leyendas explicativas que acompañaban originariamente a estas xilografías nos obliga a una investigación "indirecta". (70) En consecuencia, Saxl compara las dos obras de Holbein con el célebre grabado del ternero monstruoso, parecido a un monje, que comentaba Lutero. Ambos, el grabado y el comentario, atestiguan, dice Saxl, una "vulgaridad" por completo ausente de las xilografías de Holbein, y más aun, a ellas antitética. Holbein no representa monstruos, sino "formas nítidas y regulares del mundo orgánico... ; trasforma el resplandor sobrenatural en luz natural". De ahí la hipótesis de un Holbein ajeno a la religiosidad luterana; hipótesis que Saxl ve confirmada por el paralelo entre otra xilografía holbeiniana, que representa a Isaías en meditación, con las célebres palabras pronunciadas por Lutero en la dieta de Worms. El Isaías de Holbein "refleja sin duda alguna una piedad

religiosa de nuevo tipo"; pero se trata de una piedad ya no luterana, sino erasmiana. (71)

Sin embargo, el modo en que Saxl llega a esta primera conclusión (el modo, no el resultado) no es demasiado convincente. Comparar una xilografía con el resumen escrito de una declaración oral es siempre arriesgado; una imagen es inevitablemente más ambigua, abierta a distintas interpretaciones (72); y sus matices, como advertía el propio Saxl, sólo son traducibles a un plano articulado, racional (aunque se trate de esa especial racionalidad que delimita dos posturas religiosas distintas), al precio de cierto exceso interpretativo. Por otro lado, la comparación entre las dos xilografías anticatólicas de Holbein y el grabado, comentado por Lutero, en el cual aparece el monstruoso ternero-monje, no tiene mucho mayor valor. (73) El libelo, copiado de los grabados populares de la época, en que se comentaban prodigios y monstruosidades en clave astrológico-profética, había sido sugerido a Lutero por una profecía hostil para él, pronunciada por el astrólogo margrave Jorge de Brandeburgo, quien a su vez había tomado como inspiración un parto monstruoso ocurrido en 1522 en Waltersdorf, aldea vecina a Friburgo. (74) Sabemos, precisamente gracias a las investigaciones de A. Warburg, (75) que si bien Lutero rechazaba las creencias astrológicas, admitía la legitimidad de los vaticinios vinculados con *monstra* o prodigios; y ello basta para explicar la seriedad con que redactó el comentario, en clave escatológica, del grabado. Pero el hecho, no recordado por Saxl, de verse en la necesidad de replicar a una profecía desfavorable, debe haber tenido alguna importancia en la decisión de Lutero de descender a ese terreno de propaganda. Y además, ¿por qué limitar el cotejo a un testimonio importante, sí, pero en cierto sentido excepcional, como ese grabado? Un examen paralelo de las dos xilografías de Holbein y, por ejemplo, la serie *Passional Christi und Antichristi*, cuyos comentarios fueron tal vez inspirados por el propio Lutero, y que en todo caso puede ser considerada un ejemplo típico de propaganda luterana (76), habría arrojado, sin duda, resultados distintos. El *Passional* grabado por Cranach no presenta, en general, ni "vulgaridades" ni monstruosidades interpretadas como presagios: tachar de típicamente luteranos a estos elementos, como hace Saxl, parece demasiado fácil y apresurado, puesto que aquí no están en tela de juicio determinados rasgos psicológicos del hombre Lutero ("vulgaridad"), sino posiciones religiosas muy bien delimitadas, comprometidas a partir de un momento en una polémica concreta (erasmismo, luteranismo). En conclusión, el cotejo propuesto por Saxl entre las dos xilografías holbeinianas y el grabado del ternero-monje termina por ser un tanto excesivamente probatorio como para resultar verdaderamente convincente.

Pero la interpretación de la posición religiosa de Holbein en clave erasmiana es es exacta, y la seguridad con que Saxl interpreta estos testimonios, bastante ambiguos en sí mismos, es muy explicable. En primer lugar, poseemos el célebre ejemplar de Basilea del *Elogio de la locura*, adornado por el joven Holbein con dibujos marginales a pluma. (77) En segundo lugar, está la xilografía, que se remonta a 1522, y es atribuida en general a Holbein, en la cual Lutero es representado en forma de *Hercules Germanicus*, es decir, adornado con una piel de león y a punto de golpear con una clava a Aristóteles, Santo Tomás,

Guillermo de Occam y demás, mientras de su nariz pende una cuerda que tiene amarrado al Papa. Es cierto, admite Saxl, que esta imagen parece expresar, en su "desnuda crudeza", algo de las características *atrocitas* luterana. Pero, precisamente, lo "parece": la imagen y la leyenda en versos latinos difieren en forma característica. Esta última invita al lector, no a la lucha, sino sólo a la purificación interior; y es significativo que un partidario de la Reforma como Ulrich Hugwald, al enviar el grabado a un amigo, lo marcara con palabras de fuego, considerándolo un instrumento de propaganda erasmiana y suponiendo incluso que su autor era el propio Erasmo. (78)

He insistido con alguna minuciosidad en el procedimiento adoptado por Saxl en ese ensayo porque, en cierto sentido, es ejemplar. Entiendo decir "ejemplar" en cuanto a los riesgos inherentes a un método, aunque tal método sea empleado por un gran estudioso como Saxl. El objetivo que éste se había propuesto al comienzo del ensayo —"aproximarse a un problema histórico con los instrumentos ofrecidos por la historia del arte"— no puede considerarse logrado. La clave de la interpretación la ofrece, no ya las obras de arte (aunque sean consideradas con prescindencia de su valor estético), sino la leyenda latina al pie del *Hercules Germanicus*. Y esa leyenda, así como la violenta reacción de Hugwald frente a ella, es lo que nos permite interpretar con tanta seguridad las xilografías de Holbein como expresiones de su erasmismo. O sea, que proporcionan, a falta de indicaciones iconográficas unívocas (ya que desde el punto de vista iconográfico sólo se las podía definir en forma genérica como anticatólicas), la confirmación de una interpretación lograda por otro camino; a tal punto que, por el hecho de aparecer antes en la exposición, los análisis figurativos dan la impresión de ser poco convincentes. Para que lo fueran, el orden de la exposición debería ser invertido.

El ensayo sobre Holbein es de 1925; el de *Dürer and the Reformation* es de 1948, el último año de la vida de Saxl. Y resulta notable que, al comienzo de este último, el autor delimite los objetivos de la investigación con palabras casi idénticas a las de veinte años antes: las xilografías, las hojas de propaganda y los panfletos del período de la Reforma no son grandes obras de arte, pero nos ofrecen un "espejo" de las actitudes de la época. (79) Por otra parte, las leyendas, los textos que acompañan estas representaciones gráficas sólo sirven como confirmación posterior (*"additional evidence"*). Saxl quiere aplicar el mismo método a la obra de un gran artista, Durero. Señalemos enseguida que, también en este caso, disponemos de la documentación secundaria (*"additional"*), constituida por las anotaciones de los diarios de Durero. También en este ensayo, ese tipo de documentación en apariencia auxiliar llena, en realidad, una función central para los fines de la interpretación que desarrolla Sax.

En los años próximos al de 1514, Durero dio forma artística, en estilo dramático y nervioso, a temas tomados de la mitología clásica, como el rapto de Proserpina; o de los Evangelios, como la agonía de Cristo en el monte de los Olivos. ¿Cuál es el comentario de Saxl? "Nos estamos aproximando a la crisis de la existencia de Durero." (80) Poco después cambia el estilo del pintor, y una Virgen con el Niño, de 1518, nos revela un Durero pleno de serenidad y de gracia. Pero Saxl no se detiene en esta etapa intermedia: insiste, más bien, en los

grabados del período inmediatamente posterior (1519-21). Sabemos que en 1519 Durero se aproximó a las doctrinas de Lutero, y en sus cartas se refirió a éste en términos de calurosa adhesión. (81) Saxl capta enseguida el reflejo de esta crisis religiosa en la obra de Durero. En un grabado de 1520, la Virgen con el Niño es representada inmóvil, sobre el fondo de un dramático cielo oscuro: "Este cambio del estilo de Durero se verifica en el año de sus contactos con Lutero". Es una indicación discreta, que casi podría hacer pensar en una coincidencia, más que en una vinculación entre ambos hechos. Pero poco después, al describir un dibujo de 1521 que representa a Cristo en el monte de los Olivos, Saxl se muestra más explícito: la escena es sombría, el paisaje desierto; el cuerpo de Cristo, postrado en el suelo, forma una cruz. "El dibujo expresa el estado de ánimo de Durero: la salvación consiste en una sumisión total a la fe. La crisis ha pasado, y el dibujo posee una lucidez, una plenitud, un vigor perfectos." (82)

Resulta evidente cuál es la finalidad de este análisis de Saxl: salir de los aprietos de una "lectura" puramente formalista, y considerar a la obra de arte como una compleja y activa reacción (*sui generis*, por supuesto) a los acontecimientos de la historia presente. Muy exacto: pero tampoco aquí, fuera de los resultados logrados, resulta convincente el método de Saxl. (83) Queda muy en claro que leer sin más ni más, en estas imágenes, agitadas o plácidas, las distintas alternativas del itinerario religioso de Durero, es arbitrario, y sólo quedará legitimado por la presencia, o no, de documentos de otro tipo, introducidos algo arteramente. Cuando esos documentos existen, las imágenes son leídas en clave psicologizante y "biográfica"; cuando faltan, o no son lo bastante elocuentes, hay un repliegue a un tipo de "lectura" más descriptiva y menos interpretativa. En última instancia, vislumbramos el riesgo de simplificación que jamás hubiera admitido Saxl de modo explícito: estilo desgarrado y nervioso/crisis religiosa en acción; estilo dramático pero vigoroso/crisis religiosa superada, etcétera.

Los embrollos que puede suscitar semejante lectura "fisonómica" (84) de los documentos artísticos son bastante claros. El historiador lee en ellos lo que *ya sabe* por otros caminos (85), o lo que cree saber, y que le interesa "demostrar". Por supuesto, este último no es el caso de Saxl, pero el riesgo implícito en tal formulación resulta igualmente evidente. Mientras en los sellos, en las medallas, en los frescos, se busquen meros datos concretos (86), el historiador se encuentra ante problemas más o menos sencillos. Pero cuando una historiografía diligente y moderna busca, tal vez siguiendo las huellas de Marc Bloch y su *Métier d'historien* (87), arrancar a un pasado reacio involuntarios "testimonios" de mentalidades y estados de ánimo, el peligro de llegar, a través de una lectura "fisonómica" de los testimonios artísticos, a las tristemente famosas argumentaciones "circulares", se multiplica, por decirlo así. La premisa más o menos consciente de esta actitud interpretativa es, por supuesto, la fe en que las obras de arte, en sentido amplio, proporcionen una mina de informaciones de primera mano, e interpretables *sin mediaciones* (ahí está la clave), sobre la mentalidad y la vida afectiva de una era tal vez remota. (88)

El problema de la inevitable "circularidad" de la interpretación —tanto en las ciencias humanas como en las naturales— ha sido encarado con agudeza, y con cierta voluntad de paradoja, por E. Wind, en un ensayo retomado y profundizado por E. Panofsky. (89) Por cierto, la dialéctica inherente a los documentos históricos es tal que "las informaciones que se trata de obtener con la ayuda del documento deberían constituir premisas para interpretar este último de manera adecuada"; pero también es verdad, como subraya Panofsky, que no hay aquí ningún círculo vicioso, ya que "todo descubrimiento de un hecho histórico antes desconocido, y cada nueva interpretación de un hecho ya sabido, 'cuadrarán' con la concepción general predominante, y por eso la corroborarán y enriquecerán, o bien provocarán una sutil o inclusive radical mutación de ella, arrojando de ese modo nueva luz sobre todo lo conocido hasta entonces". (90) Pero, ¿qué ocurre cuando tal interrelación cesa? La "circularidad" se convierte en círculo vicioso: el erasmismo de Holbein, o las vicisitudes de la crisis religiosa de Durero, conocidos por los documentos, se presumen de manera tácita y, por lo tanto, son "demostrados" por medio del análisis de los testimonios figurativos. (91) Es evidente que dicho análisis puede y eventualmente debe recurrir a testimonios de otro tipo; por ejemplo, a las reacciones de Hugwald frente al *Hercules Germanicus*, o a los diarios de Durero; el problema consiste en ver cuál es, en este caso, la relación entre "monumentos" y "documentos", entre "fuentes primarias" y "fuentes secundarias". (92)

En conclusión: esa capacidad de pasar de los datos iconográficos a la comprensión histórica general, que constituía la grandeza de ensayos como el concerniente a la Farnesina o el del Ala de los Borgia, y tantos otros, falta cuando el dato iconográfico resulta indiferente o marginal, y los elementos de estilo aparecen en primer plano. Y cuando decimos "estilo" prescindimos, por supuesto, de cualquier problema de valoración. Sólo queremos decir que, para quien quiera considerar a las obras de arte y, en general, a los testimonios figurativos como una fuente histórica *sui generis*, en muchos casos el análisis iconográfico puede resultar insuficiente; se impone, entonces, el problema de la relación entre los datos iconográficos y los datos estilísticos, y de la importancia de estos últimos para los fines de una reconstrucción histórica general. Estos problemas se encuentran desde hace décadas en el centro de las reflexiones de Panofsky, un estudioso que, como es sabido, fue gran amigo y colaborador de Saxl.

V

La figura y la obra de Panofsky exigirían una exposición compleja. (93) Aquí nos limitaremos a examinar a grandes rasgos, en relación con las observaciones hechas hasta ahora, el significado de la distinción por él establecida entre iconografía e iconología, renunciando a trazar un perfil, ni siquiera sumario, de este gran estudioso; por lo demás, insistiremos de manera deliberada sobre los problemas que él dejó abiertos, antes que sobre aquellos que dejó resueltos en forma efectiva.

Ya hemos visto que las investigaciones iconográficas no eran para A. Warburg sino una de las aproximaciones posibles a los problemas que lo acuciaban, En cierto sentido, para Warburg una investigación puramente iconográfica carecía de sentido: la elección de determinados temas —por ejemplo, la muerte de Orfeo— era tan importante, para la reconstrucción de la mentalidad de la sociedad florentina del siglo XV, como el estilo adoptado. El propio concepto de *Pathosformeln* —fórmulas estilísticas copiadas de la Antigüedad, e impuestas, por así decirlo, por temas y situaciones especialmente emotivos— vinculaba estrechamente, en el análisis, forma y contenido.

Este vínculo, que en los escritos de Warburg no es analizado ni puesto en duda, jamás fue profundizado por Panofsky en un contexto polémico muy concreto: Wölfflin y la pretensión puro-visualista de ofrecer descripciones "puras" de las obras de arte figurativo. Al desarrollar algunas de las observaciones a su prefacio a *Hercules am Scheidewege*, que apareció en 1930 (94), Panofsky demostró, en un ensayo publicado dos años más tarde con el título de *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, que en toda descripción, aun la más elemental, de una pintura, los datos de fondo y los formales se hallan fundidos de manera inextricable. (95) Al indicar la imposibilidad de una descripción "puramente formal", Panofsky rozaba un problema —el de la *ambigüedad* de toda figuración— que encontraremos, en un contexto muy distinto, como el centro de las meditaciones de E. H. Gombrich. (96) Pero lo que apremiaba a Panofsky era otra cosa: la justificación teórica de sus investigaciones iconográficas. En ese sentido distingue, en la *Resurrección* de Grünewald, un estrato "pre-iconográfico" ("un hombre que se eleva en el aire, con manos y pies horadados"), que remite a simples experiencias sensibles; un estrato iconográfico, que remite a determinados conocimientos literarios (en este caso, los pasajes correspondientes del Evangelio), y un estrato posterior, el más alto, que Panofsky define aquí como "religión del sentido de la 'esencia'" (*Region des "Wesenssinns"*) y que después, retomando de manera implícita algunas consideraciones de G. J. Hoogewerff, denominará estrato "iconológico". (97) Panofsky demuestra de modo muy convincente que, en cada uno de esos niveles, la descripción presupone la interpretación; aun en el nivel más elemental y en apariencia inmediato, la posiblidad de describir al Cristo de Grünewald como un "hombre en el aire" presupone el reconocimiento de determinadas coordenadas estilísticas (en una miniatura medieval, una figura situada en un espacio vacío podría no aludir para nada a una violación de las leyes naturales). Pero si en los dos primeros niveles —en el "fenómenico" o preiconográfico y en el del significado, o iconográfico— el problema de la interpretación no puede, en líneas generales, suscitar objeciones, otra deberá ser la argumentación en el caso del tercer nivel, el del "sentido de la esencia" o iconológico, que presupone a los otros dos y que en cierto modo es la coronación de ellos.

> En la base de las manifestaciones del arte, más allá de su sentido fenoménico y de su sentido de significado, *escribe Panofsky*, se sitúa un *contenido último y esencial*: la involuntaria e inconsciente *autorrevelación de una actitud de fondo hacia*

el mundo, que es característica, en igual medida, del creador como individuo, de una determinada época, de un determinado pueblo, de una determinada comunidad cultural. *Por lo tanto*, la más alta función de la interpretación es la de penetrar en el último estrato del "sentido esencial" (*Wesenssinn*). Llegará a captar su verdadero sentido cuando logre captar y hacer relevante la *totalidad de los momentos de su emanación* (y por lo tanto, no sólo el momento material e iconográfico, sino también los factores puramente "formales" de la distribución de las luces y las sombras, de la articulación de las superficies y hasta del modo de usar el pincel, la espátula o el buril) como *"documentos" del sentido unitario de la concepción del mundo* contenida en la obra. (98)

En estas consideraciones resumía Panofsky la médula de sus reflexiones de los años anteriores, en especial a propósito de Wölfflin y Riegl. Respecto de la historia del arte como historia del "ver", y de sus correspondientes contraposiciones ("plástico"/"lineal", etc.) formuladas por Wölfflin, Panofsky había objetado que dichas contraposiciones "derivan de una exigencia expresiva: de una voluntad de forma (*Gestaltungs-Willen*) que en cierto modo es inmanente a toda una época, y que se basa en idéntica actitud fundamental del espíritu, no del ojo". (99) Pero, ¿cómo debe entenderse esta "voluntad de forma"? ¿Tal vez como algo análogo al *Kunstwollen* riegliano? Al asumir una posición en relación con este último concepto, Panoksky aclaró (y en cierto aspectos complicó) las implicaciones de su afirmación. El *Kunstwollen* no debe ser referido a una realidad psicológica individual (las intenciones del artista, cuando nos son conocidas, no explican la obra de arte, sino que se constituyen un "fenómeno paralelo" a ella), ni tampoco a la psicología de determinada época: el Kunstwollen "no puede ser otra cosa que *lo que 'está' (no para nosotros, sino objetivamente) como un sentido último y definitivo del fenómeno artístico*. En base a él, las características formales y de fondo de la obra de arte pueden hallar no tanto una unificación conceptual como una explicación en el sentido de la historia del significado". (100) Estas palabras, escritas en 1920, remiten exactamente al ensayo ya recordado de 1932, *Sul problema della descrizione*, etc., y a la reelaboración de este último, constituida por el prefacio a *Studies in Iconology*, que es de 1939. Esa continuidad no excluye variaciones y novedades, incluso de importancia: así, en el prefacio a los *Studies*, al lado del término "iconología" que sustituye, en el marco de una reducción y una general simplificación de la terminología, la interpretación del "sentido de la 'esencia'", vemos surgir, por influencia de Cassirer, la "historia de los *síntomas culturales* o *símbolos* en general" como marco o "ámbito correctivo" de la interpretación iconológica. (101) Se trata, de todos modos, de una continuidad muy significativa. Aunque en su etapa norteamericana Panofsky dejó ya de ocuparse de teoría del arte, y de hecho se despreocupó de la dicotomía entre "historia del sentido (inmanente)" (después, en 1932, "interpretación del sentido de la 'esencia'" y, por último, en 1939, "iconología") e historia del arte, afirmada decididamente en el ensayo sobre el *Kunstwollen* de 1920 (102), no cabe duda de que también en sus formulaciones, más maduras y más apegadas a la investigación concreta, de la introducción a los *Studies*, persiste una huella de la filosofía trascendental del arte, que impregna los ensayos teóricos del período alemán. (103)

Pero lo que interesa sobre todo es la manera en que Panofsky ha tratado de poner en práctica el programa —digámoslo, grandioso— formulado en el ensayo *Sul problema della descrizione...*, etc. Los ensayos reunidos en *Studies in Iconology*, precedidos de una exposición orgánica de los fines del método iconológico, distinto del iconográfico, ofrecen una primera respuesta. Han ejercido una enorme influencia sobre la cultura artística norteamericana, creando una verdadera moda "iconológica". Algunas críticas surgidas al respecto, aunque ponen en guardia, con justicia, contra la arbitraria extensión del método iconográfico (incluso en el siglo XVI se pintaban cuadros que podríamos definir como "de género", para los cuales resulta evidente que una investigación de significados o alusiones mitológicos o de otro tipo está fuera de lugar), no han cuestionado la validez del método mismo, ni de sus implicaciones propiamente iconológicas. (104) Fue, en cambio, el mismo Panofsky quien terminó por dedicarse en forma predominante a investigaciones iconográficas, dejando de lado, en no pocas ocasiones, la consideración unitaria de los diversos aspectos de la obra de arte (iconográficos, estilísticos, etc.), que debía constituir la tarea específica del estudioso de iconología.

En definitiva, uno solo de los ensayos que confluyen en *Studies in Iconology* —el último, *The Neoplatonic Movement and Michelangelo* (págs. 171-230)— fusiona el análisis de algunos motivos iconográficos fundamentales con un profundo examen estilístico, que recupera, si no me equivoco, algunos motivos de la crítica puro-visualista. En ambos niveles, el estilístico y el iconográfico, Panofsky capta una contradicción que es propia tanto del individuo Miguel Angel como de toda su época, es decir la contradicción entre el ideal clásico y el ideal religioso. Se trata de un intento metodológicamente muy sugestivo; y sin embargo el lector no se libra de la impresión de que hay aquí cierta artificiosidad. Si *todo* —desde el tipo de rasgos empleado en los dibujos hasta la elección de los temas iconográficos— debe expresar esa contradicción fundamental, el estudioso puede verse inducido, o bien a forzar de manera involuntaria los textos (véanse algunas conjeturas psicoanalíticas un tanto arriesgadas sobre la personalidad de Miguel Angel), (105) o bien a descartar la documentación que no encaje en el esquema interpretativo elegido previamente. Resulta significativo que al mostrar el triunfo del ideal cristiano en las obras de Miguel Angel después de 1534, Panofsky omita en forma voluntaria, considerándolo una excepción, el busto de Bruto, en cuanto se trataría de un documento político "antes que de la manifestación de tendencias artísticas". (106) Pero aun si ello fuese cierto, ¿por qué el Miguel Angel político debería ser menos importante que el Miguel Angel religioso? ¿No será esa elección una consecuencia de una elección interpretativa fundamental, no bastante fundada en términos racionales, y en definitiva unilateral? Adviértase que Panofsky tiene plena conciencia de la naturaleza "subjetiva e irracional" de la posición del iconólogo:

> Cuando queremos fijar los principios fundamentales que presiden la elección y la presentación de motivos, así como la creación e interpretación de imágenes, historias y alegorías, y que dan un significado hasta a las soluciones formales y a los procedimientos técnicos empleados, no podemos esperar encontrar otro texto que

responda a dichos principios con la misma pertinencia con que el Evangelio de San Juan (XIII, 21 y sigs.) responde a la iconografía de la Ultima Cena. Para captar estos principios hace falta una facultad mental comparable con la del diagnóstico, una facultad que no podemos indicar mejor que con el término, aunque esté bastante desacreditado, de "intuición sintética", y que puede estar más desarrollada en un profano talentoso que en un erudito especialista. (107)

Panofsky ve los riesgos de esta apelación a la intuición, y postula un control de esta última sobre la base de "documentos que arrojen luz sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, del período, del país que se estudian". (108) Resulta evidente que una formulación de este tipo permite, por lo menos como principio, eludir el riesgo, ejemplificado a propósito de Saxl, de leer en los testimonios figurativos lo que se ha conocido por otro camino. Y sin embargo, tal vez no sea del todo atrevido suponer que en las últimas décadas se ha afirmado en Panofsky una leve desconfianza respecto del método propiamente iconológico. Un síntoma elocuente, junto a la inclinación, cada vez más notable, que puede encontrarse en algunos de sus estudios más recientes hacia las investigaciones puramente iconográficas, nos lo ofrece una corrección aportada por Panofsky en la reimpresión (1955) del ensayo introductorio de los *Studies in Iconology*. El objeto de la iconología, había escrito Panofsky, está representado por los "principios de fondo que revelan la actitud fundamental de una nación, un período, una clase, una concepción religiosa o filosófica, actitud calificada de manera inconsciente por una personalidad, y condensada en una obra": en la reimpresión se suprime el giro "de manera inconsciente". (109) El hecho forma parte, sin duda, de la reciente revaloración, concretada en la práctica por Panofsky, del papel que los "programas" racionales y conscientes cumplen en la actividad artística. Dicha revaloración ha sido subrayada por O. Pächt en una importante recensión crítica de la obra de Panofsky, *Early Netherlandish Painting*. (110) Si bien Pächt reconoce, como es obvio, la gran importancia de las investigaciones iconográficas, deplora la tendencia de Panofsky a abandonar la perspectiva iconológica, y a considerar las ideas que el artista proyecta de manera consciente en su obra como una clave suficiente para interpretar la obra misma. Recuerda polémicamente que para el Panofsky de 1920 (el del ensayo sobre el *Kunstwollen*) las afirmaciones, las intenciones formuladas de manera consciente —la "poética" explícita, diríamos—, del artista no explicaban en rigor la obra de arte, sino que sólo se podían considerar un fenómeno paralelo a ésta, claro que del mayor interés. La insistencia de Pächt sobre la *"intrinsic, inner meaning"* de la obra de arte, que sólo una consideración iconológica estaría en condiciones de captar, puede parecer un tanto oscura; es clarísima, en cambio, y muy convincente, la apelación a una coordinación metodológica del impulso iconográfico y del estilístico. Las investigaciones iconográficas son importantes y útiles en sumo grado; resulta superfluo volver a insistir en ello. Pero si bien tales investigaciones se presentan como autosuficientes y capaces de interpretar en todo sentido la obra de arte, el análisis estilístico y la valoración estética terminan por caer en manos de los sostenedores del más empalagoso y árido impresionismo crítico.

VI

Hemos visto que la dificultad, revelada por el examen de algunos de los escritos de Saxl, de hacer uso de los testimonios figurativos como fuentes históricas, a partir del examen de su estilo, no puede ser sorteada, en algunos casos, ni siquiera mediante el método iconológico elaborado por Panofksy. La irracionalidad de la aproximación del iconólogo (aun exorcizada por medio del cotejo con la documentación más variada y más amplia posible) vuelve a plantear el riesgo de la "circularidad" de las argumentaciones. Aquí nos topamos, tal vez, con una aporía intrínseca al conocimiento historiográfico; sea como fuere, es de hacer notar que una solución radical de la dificultad ya apuntada es la que proporciona E. H. Gombrich, en el marco de una serie de consideraciones sobre el problema del estilo, que lo llevaron a posiciones en sumo grado interesantes, aunque, según creo, no exentas de contradicciones.

Gombrich, nacido en 1909 (diecinueve años menor que Saxl, cuarenta más joven que Warburg), discípulo de Julius von Schlosser, entró a formar parte del Instituto Warburg (del cual, como se sabe, es en la actualidad director), poco antes de la invasión de Viena por las tropas nazis. En un ensayo de 1945 Gombrich menciona con cierta frialdad, al hablar del método iconológico, a "Warburg y sus seguidores" (111); es cierto que su formación y su área de intereses se ubican bajo un signo en gran medida distinto del de un Saxl, digamos, aunque, por supuesto, es preciso recordar la adhesión de este último a la escuela de Viena, la colaboración de Schlosser en los *Vorträge* de la biblioteca Warburg, la presencia de O. Kurz (discípulo de Schlosser) en el equipo warburguiano y demás circunstancias análogas. (112)

Los vínculos de Gombrich con la escuela de Viena, y en general con el ambiente cultural vienés, aparecen bastante estrechos. Aun la relación viva entre interpretación del arte del pasado y cultura artística presente, que había caracterizado, no sin algunas deformaciones (113), la obra de un Wickhoff, un Riegl o un Dvořák, vuelve a concentrarse, si bien con un carácter, por decirlo así, negativo, en los escritos de Gombrich. En seguida veremos en qué sentido debe entenderse esto. De todos modos, hay que subrayar de entrada una característica esencial de la personalidad científica de Gombrich: su preponderante interés por los aspectos teóricos. Se trata, entendámonos, de una teoría que rehúye por completo las elucubraciones abstractas o vagas, las generalizaciones o las sutilezas como fin en sí mismas (114), y que a cada paso se concreta en ejemplificaciones, en análisis muy precisos y detallados. Pero resulta significativo que aun ensayos de historia y no de "teoría" del arte, como *Botticelli's Mythologies* o *Icones Symbolicae*, nazcan de un problema teórico: el de la ambigüedad de las figuras de Botticelli, que el espectador trata de resolver construyendo en derredor de ellas interpretaciones "fisonómicas", en todo sentido arbitrarias, o el de la falta de diferenciación entre símbolo y representación en las alegorías renacentistas y barrocas. (115)

El segundo tomo de la ya recordada *Bibliography of the Survival of the Classics*, publicado en Londres en 1938, se inicia con una recensión crítica del

joven Gombrich a la selección de escritos de Warburg. Con gran equilibrio, Gombrich observaba que, a pesar de sus conspicuas implicaciones en el plano del método, la obra de Warburg carecía de todo carácter sistemático. Insistía, sobre todo, en el hecho de que Warburg, antes que tolerar *"geistesgeschichtliche Parallelen"* más o menos casuales, había enlazado ámbitos científicos diferentes (historia del estilo, sociología, historia de las religiones y del lenguaje) para resolver, mediante la reconstrucción de relaciones concretas, problemas específicos y delimitados. No era una observación nueva: también Wind se había fijado, aunque no con tanto detenimiento, en ese punto, en el curso de su polémica respecto de Dilthey. (116) Pero en el caso de Gombrich se trataba de una característica densa de implicaciones. En una recensión, en el mismo volumen, del ensayo de Panofsky y Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, sobre el cual nos hemos ya detenido en su momento, al elogiar la investigación en su conjunto, Gombrich señalaba que en algunos casos surgía la duda de si los autores reemplazaban los vínculos genéticos, es decir, las relaciones de filiación o dependencia filológicamente reconstruibles, por simples analogías o *"geistesgeschichtliche Parallelen"*, expresión que, como es obvio, se remitía a la crítica de los escritos de Warburg, de pocas páginas atrás. Uno de esos paralelos de tipo *"geistesgeschichtlich"* destacados por Gombrich era la analogía (muy cara, como hemos visto, a Panofsky) entre descubrimiento de la perspectiva lineal y nacimiento de la dimensión histórica por medio de la nueva relación instaurada por el Renacimiento con la Antigüedad. (117) Esa crítica, no del todo infundada, afirmaba una exigencia métodica justa al rechazar los demasiado fáciles paralelismos y analogías histórico-culturales pero, en definitiva, terminaba por negar la posibilidad misma de la reconstrucción de los vínculos históricos generales. ¿En base a qué documentación —podríamos, en rigor, preguntar a Gombrich— le estaría permitido al estudioso establecer un nexo entre descubrimiento de la perspectiva y nacimiento de una conciencia histórica en el período del Renacimiento? ¿Tal vez en base a un testimonio que demostrara la presencia conjunta de ambos fenómenos en el ámbito de una única personalidad —digamos un hipotético escrito de Brunelleschi o de Paolo Uccello que apuntara con "histórico" distanciamiento consciente a la Antigüedad, a la *sacrosancta vetustas*—? En rigor, hasta un testimonio de ese tipo podría ser considerado insuficiente; un paralelismo, una analogía *geistesgeschichtlich*, siguen siendo tales aunque se refieran a un individuo y no a una sociedad. El único testimonio en verdad decisivo, entonces, sería el que documentase la consciencia de la analogía entre descubrimiento de la perspectiva lineal y nacimiento de una dimensión histórica en los propios hombres del siglo XV. Según los casos, la historia al fin termina, o bien por quedar restringida a la consideración de *coincidencias* individuales, sin poder alcanzar una visión más amplia, o por limitarse a compartir las opiniones que los hombres de las distintas épocas han tenido respecto de sí mismos. Y es que resulta evidente que el historiador establece vínculos, relaciones, y paralelismos no siempre documentados en forma *directa*, es decir, que sólo lo están en la medida que se refieren a fenómenos surgidos en un contexto común de índole económica, social, política, cultural, mental, etc.; y ese contexto funciona, por así decirlo, como término medio

de la relación. (118) La existencia del humanismo florentino del siglo XV, con todas sus especificaciones e implicancias, es lo que permite al historiador, en principio, establecer una relación entre descubrimiento de la perspectiva y nacimiento de una consciencia histórica, en el sentido moderno del término. Sin esa referencia implícita a la cultura humanística del siglo XV, tendríamos sólo una analogía formal, vacía de contenido (distancia entre el ojo y el objeto / distancia entre el individuo y los hechos del pasado) y, por lo tanto, irrelevante.

Para entender los términos y las implicaciones de esta crítica impulsada por Gombrich debemos remitirnos a un ensayo suyo, casi contemporáneo, *Wertprobleme und mittelalterliche Kunst*. En 1963 Gombrich recogió un grupo de ensayos sobre "teoría del arte" (*Kunstheorie*) y los editó juntos, como para subrayar la coherencia interna de su trabajo en un lapso de casi treinta años. (119) En el recién citado ensayo, que toma como punto de partida un estudio de E. von Garger, Gombrich adopta una vigorosa posición en contra de una interpretación "fisonómica" (*physiognomisch*) del carácter no naturalista del arte medieval. Así como del aspecto y los cambios de una fisonomía —explica— acostumbramos a extraer deducciones inmediatas sobre los estados de ánimo, los sentimientos, las condiciones de la persona que tenemos delante, del mismo modo algunos estudiosos infieren, de la constricción a que los artistas del Medioevo sometían las formas, para hacerlas adherir a determinados esquemas, "un sentimiento análogo de constricción del artista en sus relaciones con el mundo circundante". Se trata de una actitud interpretativa de un mayor refinamiento aparente, aunque en realidad análoga a la de quien interpreta, en el arte, el alejamiento del realismo como un alejamiento del mundo, y ve en la así llamada "trascendencia" del arte un reflejo inmediato de la posición adoptada hacia la trascendencia de la filosofía de la época. Lo que hay que rechazar, afirma catégoricamente Gombrich, no es la supuesta existencia de una actitud similar en la mentalidad medieval, sino la facilidad, la inmediatez del paralelo, que compara con las generalizaciones sociológicas propuestas en su momento por Taine. (120)

La polémica de Gombrich tiene dos objetivos, entrelazados pero al mismo tiempo bien diferenciados (aquí no con demasiada claridad). En primer lugar, la concepción del estilo artístico predominante como expresión de una "personalidad colectiva hipostasiada —casi una "superobra de arte", realizada por un "superartista"—, concepción que sería, según Gombrich, una secuela de la filosofía romántica de la historia. En segundo término, la concepción del estilo como un "sistema integralmente expresivo". (121) En lo que se refiere al primer punto, es probable que haya aquí un eco de las posturas del filósofo y epistemólogo K. R. Popper, respecto del cual Gombrich ha subrayado repetidas veces su deuda. (122) La actitud polémica antihistoricista de Popper, muy pronto abrazada por Gombrich —quien en este ensayo apunta, refutándolo, al "historicismo (*Historismus*) de la historia del arte en clave expresionista"— reaparece con frecuencia, y con acentos singularmente ásperos, en escritos posteriores, dirigida en especial contra Riegl y sus intérpretes, entre los cuales figura, en primer lugar, H. Sedlmayr. (123) No cabe duda de que tal actitud polémica es muy justa allí donde exhorta a un examen específico de cada obra de arte, sin

conformarse con "explicaciones" demasiado fáciles y generales que, en realidad, nada explican: pero encierra el peligro de vaciar la tina del baño con el niño adentro; de excluir o, por lo menos, debilitar en su rechazo del peor historicismo, todo vínculo entre los fenómenos artísticos y la historia. El "espíritu de la época" sigue constituyendo un intento —aunque más no sea genérico y mitológico— de responder a un problema real, el de las relaciones existentes entre los distintos rostros de la realidad histórica (y ello con prescindencia del hecho de que la actitud polémica de Gombrich, dirigida sobre todo contra Hegel y sus seguidores, se aplica en realidad, más que nada, a generalizaciones de tipo diltheyano). (124)

Lo mismo puede decirse del segundo objetivo de la polémica de Gombrich. Con todo acierto, este estudioso rechaza las explicaciones "en clave expresionista" del arte del pasado, que ya hemos visto condenadas en un pasaje citado con anterioridad. Intepretar el nervioso estilo de ciertas miniaturas medievales (que no por casualidad han sido "revaloradas" estéticamente por cierta crítica moderna como ejemplos de arte "expresionista") como si se tratara de los cipreses transformados por Van Gogh en un torbellino de líneas, significa ceder a esa especial deformación del gusto por la cual ya no se valora la obra de arte, sino que se reacciona *inmediatamente* ante el estilo en el que ha sido formulada; estilo al que se considera "como si fuera una obra de arte en sí mismo" (125). Se trata de una deformación antihistórica, que se niega a ver la obra de arte en el contexto de las convenciones estilísticas de su época. La actitud de Gombrich tiene aquí raíces muy profundas que, como es obvio, van más allá del expresionismo como movimiento históricamente determinado. Lo que debe ser rechazado es la superposición al arte del pasado de una concepción del arte nacida en épocas modernas como la necesaria ruptura con la tradición; del arte como expresión *inmediata* de la individualidad (o tal vez del inconsciente) del artista. (126) Al avanzar por esta línea de manera coherente, Gombrich terminó por afirmar, en polémica con todas las estéticas de tipo "romántico", que la obra de arte no debe ser considerada ni un "síntoma" ni una "expresión" de la personalidad del artista (127), sino el vehículo de un mensaje determinado, que puede ser entendido por el espectador en la medida en que éste conozca las alternativas posibles, el contexto lingüístico en cuyo marco se sitúa el mensaje. (128) Esta adhesión, incluso cauta, a una corriente muy concreta de la estética contemporánea (129), implica, por parte de Gombrich, una actitud fundamentalemnte crítica frente a una parte de los presupuestos de los estudios hasta aquí considerados.

¿En qué se basaba, en efecto, la tantas veces recordada crítica al ensayo de Panofksy y Saxl? En el rechazo a una posible vinculación de tipo "fisonómico" o "expresivo", como se la quiera llamar: o sea, el remontarse directamente desde determinadas cualidades formales de las pinturas del siglo XV, vinculadas con el descubrimiento del espacio en perspectiva, a la actitud general de esa sociedad, o de grupos pertenecientes a esa sociedad, frente a la realidad (nacimiento de una conciencia histórica en el sentido moderno). También implicaba, por supuesto, la negativa a considerar las obras de arte de Brunelleschi, de Paolo Uccello, etc., como *síntomas*, *expresiones* de determinada actitud general, si

se quiere de una cierta concepción del mundo. Y con ello volvemos a las posturas "antirrománticas", "antiexpresionistas", formuladas más recientemente por Gombrich (130). A esta altura resulta claro que esas posturas implican un rechazo de la legitimidad de la iconología (¡no de la iconografía, fijémonos bien!) de Panofsky.

Retomemos de este autor su ensayo, *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*. Después de analizar el estilo de Miguel Angel, y antes de pasar al examen de los documentos iconográficos que aclaran el significado del neoplatonismo del artista, y en general el significado histórico de su personalidad, Panofsky escribe, y es evidente que se trata de un pasaje crucial: "Todos estos principios estilísticos y estos hábitos técnicos tienen un significado más que formal: son síntomas (*symptomatic*) de la esencia misma de la personalidad de Miguel Angel". (131) Y en rigor, para Panofksy el tipo de trazo en el dibujo o el tipo de cinceladura de la piedra adoptados por Miguel Angel *expresan*, son *síntomas* de la personalidad profunda del artista. Y no sólo eso: lo son, también, de una contraposición histórica general entre ideal clásico e ideal cristiano en el Renacimiento, vivido en forma evidentemente peculiar por un individuo excepcional. Pero es claro que este tipo de deducciones se basa en una interpretación "fisonómica" de las obras de arte —en este caso, de las obras de Miguel Angel y de las contradicciones estilísticas "más que formales" (y de significado "más que individual") que las caracterizan, según Panofksy—, y en la correlativa concepción del estilo como "sistema integralmente expresivo", que Gombrich rechaza. (132) Ese rechazo está vinculado, en Gombrich, a una muy acentuada desconfianza hacia el intento (que había animado, como vimos, las investigaciones de Warburg y sus seguidores) de utilizar las obras de arte, y en general los testimonios figurativos considerados desde el punto de vista del estilo, como una fuente para la reconstrucción histórica general.

Hablando en términos justicieramente ásperos de la *Historia social del arte*, de A. Hauser, muy conocida también por los lectores italianos (133), Gombrich alertó contra "el permanente riesgo de la *Geistesgeschichte*", de atribuir "al *Zeistgeist* de una época las características fisonómicas que rastreamos en las manifestaciones artísticas" de dicha época. (134) Más aun, en la recensión —no poco crítica, por cierto— de *Las voces del silencio* de A. Malraux, significativamente titulada *André Malraux and the Crisis of Expressionism*, Gombrich destacó que los protagonistas de la historia del arte son, para Malraux, "esos imaginarios superartistas que denominamos estilos"; estilos que, a su vez, "expresan" el espíritu de los respectivos períodos históricos, por la acrítica fe (señala Gombrich) en que "las artes visuales ofrezcan el camino más corto hacia la mentalidad de civilizaciones que de otro modo nos serían inaccesibles". (135) Esta advertencia reaparece —junto con la dirigida contra la *"physiognomic fallacy"* — en el discurso de la clase inicial dictada por Gombrich al ocupar el cargo de Durning Lawrence Professor de historia del arte en el University College de Londres, en 1957. (136) Historiadores como J. Huizinga y E. R. Curtius, observa Gombrich, han puesto en guardia contra tal peligro; y Huizinga, agreguemos, debía estar muy consciente de ello: confesó que se había visto inducido a escribir *El otoño de la Edad Media* por "el deseo de

conocer un poco mejor el arte de los van Eyck y sus sucesores, en estrecha relación con la vida de esa época"; sólo que después agregó —entrando en un típico círculo vicioso— entre las fuentes privilegiadas a Jan van Eyck, por haber "reflejado el espíritu de esos tiempos de manera ejemplar". (137)

En conclusión, es muy comprensible que en la disertación académica que acabamos de citar, Gombrich ponga en guardia a los historiadores del arte en cuanto a "considerar los estilos del pasado como una mera expresión de su tiempo, de su raza o de su situación de clase" (la unión de los dos últimos términos es característica de los presupuestos ideológicos del autor); pero surge la clara impresión de que esa insistencia implica un escaso interés, o, mejor aun, una notable desconfianza hacia la investigación de los vínculos entre la obra de arte y la situación histórica en la cual ésta nace. Recordemos, opuestamente, la exclamación de Saxl en un escrito que, al repasar los problemas de la historiografía artística moderna, trazaba una especie de autobiografía cultural, desde la erudición positivista a Wölfflin y a Warburg: una vez asimilada la lección de Wölfflin, "el nuevo principal problema, por lo menos en mi opinión, consistía en relacionar la historia del arte con otras ramas de la historia: política, literatura, religión, filosofía". (138) Por cierto, tampoco Gombrich deja de observar, por ejemplo en la crítica al libro de Hauser, que existe un "clima mental, una actitud que impregna la sociedad y los períodos históricos", por lo cual el arte y los artistas reaccionan inevitablemente a la transformación de los "valores predominantes"; pero admitido ese hecho, en verdad de un carácter bastante genérico, el autor vuelve a lo que más lo apremia: "sabemos que el 'estilo' artístico es en realidad un índice bastante problemático de las transformaciones sociales o culturales". (139) Después de cuanto hemos señalado hasta aquí, no es posible dejar de reconocer lo bien fundado de esta conclusión. Pero no hay dudas de que el terreno por el cual nos ha conducido Gombrich es, sí, más firme, pero también más árido.

VII

Y sin embargo, parecería que las investigaciones iconográficas estuvieran en condiciones de ofrecer una salida al peligro cierto de las asociaciones demasiado rápidas e inmediatas, en ambos sentidos, entre situación histórica y fenómenos artísticos. A diferencia de los hechos estilísticos, los datos iconográficos constituyen un inequívoco elemento de mediación entre determinado ambiente cultural, religioso y político, y la obra de arte; inequívoco, es decir, objetivamente controlable. Por cierto, no es casual que Warburg, y más aun Saxl, insistieran en ese tipo de indagaciones. Ahora bien, en el ya citado discurso académico de 1957, Gombrich toma posición respecto de las investigaciones iconográficas, inspirándose en un artículo en el cual A. Momigliano, después de subrayar las notables discordancias que surgen entre los estudiosos cuando se trata de interpretar materiales figurativos, critica un libro de E. R. Goodenough sobre Filón, por haber recurrido, sobre esa base, a un argumento circular

("G. quiere confirmar una antigua tesis sobre Filón usando el material figurativo, e interpretar el material figurativo dando por presupuesta su interpretación de Filón") (140). Ahora bien, dice Gombrich, un ejemplo de cómo es posible quebrar tales círculos nos fue dado por el propio Warburg, en su célebre ensayo sobre el testamento de Francesco Sassetti: por ese mismo camino, se ha aprendido a buscar relaciones con "oscuras supersticiones astrológicas o dilemas filosóficos" allí donde, hasta entonces, sólo se habían visto imágenes de serenas procesiones. En esta capacidad de quebrar y renovar las interpretaciones históricas asumidas acríticamente, y no (ello es característico) en la inserción de las obras de arte en un contexto histórico general, consiste, según Gombrich, el "método warburguiano", llevado a la perfección por Saxl. (141) Pero ahora, continúa —no sin ironía— la iconología (término que Gombrich usa, aquí y en otros lugares, como sinónimo de iconografía) (142) corre a su vez el peligro de caer en argumentaciones circulares, aunque sean de signo contrario; vale decir, de proyectar inexistentes alegorías platonizantes en cuadros del Renacimiento que sólo expresan una tranquila sensualidad. A esta altura —y aquí Gombrich insiste en los problemas que más le interesan—, si la iconografía no quiere convertirse en un instrumento inútil, debe replantearse "el problema siempre abierto del estilo de la obra de arte". (143)

Al alertar contra los peligros de las investigaciones iconográficas, Gombrich no se refiere a ningún estudio en particular. Pero tal vez sea posible ejemplificar tales riesgos sobre la base de un libro aparecido después del discurso académico de Gombrich: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, de E. Wind (144). La doctrina y la sutileza interpretativa de Wind son conocidas: tanto más significativo, entonces, es el hecho de que aquí la "distancia crítica" entre la obra de arte y el texto que debería comentarla y explicarla se pierda con tanta frecuencia. (145)

Es sabido que la dificultad (o si se quiere, la excesiva facilidad) de estas investigaciones iconográficas está dada por el hecho de que para un gran número de pinturas de los siglos XV y XVI podamos hipotetizar, con absolutar seguridad, la existencia de "programas" iconográficos pormenorizados, que sin embargo sólo se han conservado por excepción. Ello obliga al intérprete moderno a moverse a tientas entre la selva de los textos clásicos más diversos y de sus glosadores e intérpretes —desde Proclo a Marsilio Ficino, y más allá—, sin poder contar jamás con la posibilidad de llegar a una vinculación entre texto y pintura que esté atestiguada de manera documentada. Afirmar sin sombra de dudas que el formulador del "programa" del cuadro tenía presente tal o cual pasaje, esta o aquella intepretación de determinado mito, es casi siempre imposible. El único criterio de juicio está dado por la plausibilidad y la coherencia de la interpretación propuesta. Existe evidentemente el peligro de llamar en apoyo de la interpretación personal de cada uno textos y glosas desconocidos, o no tenidos presentes por el formulador del "programa"; peligro que Wind reivindica, con una argumentación aguda pero un tanto sofística (146), como una característica no eliminable de estas investigaciones sobre la iconografía renacentista. Pero ese peligro trae aparejado otro mucho más grave: el de llegar a una interpretación arbitraria, aunque en apariencia coherente, de las pinturas en

cuestión. Pongamos un ejemplo, tomado del volumen de Wind, con la advertencia de que se trata de un ejemplo extremo: un caso de interpretación fundada en un malentendido textual. En él se podrán percibir, reflejados y acentuados en una especie de espejo deformante, los riesgos del modo de proceder de Wind, y en alguna medida de todo el método. La pintura objeto de la interpretación es el fresco de Rafael ubicado en la Estancia de la Signatura, que representa a Apolo y Marsias. ¿Qué significado alegórico se oculta tras esas figuras? El estudioso recuerda ante todo una famosa carta de Pico della Mirándola a Ermolao Barbaro, en la cual, después de una alusión al *Banquete* platónico, se enuncia una contraposición entre Marsias, terrenal, y Apolo, celestial: el alma debe volver a entrar en sí misma y dar oídos sólo a las melodías apolíneas. De ahí, Wind pasa a examinar la invocación de Dante a Apolo (*Paraíso*, I, 13-21), y en especial los versos: "Entra en el pecho mío e inspira tú / Como cuando a Marsias sacaste / De la vaina de los miembros suyos". Los versos son interpretados así: "Entra en mi pecho e infúndeme tu espíritu *como hiciste con Marsias* cuando le arrancaste la piel que cubría sus miembros (...and so infuse me with your spirit *as you did Marsyas* when you tore him, etc.)" (147) Se trata de un evidente malentendido: Dante no invoca en modo alguno para sí el suplicio de Marsias, como paso obligado para la regeneración espiritual, sino que se limita a invocar la inspiración de Apolo para cantar melodías sublimes, como las que el dios había cantado durante el altercado con Marsias ("Inspira tú / como cuando a Marsias sacaste..."). Pero esta interpretación errónea —"para obtener el 'amado laurel' de Apolo el poeta debe pasar por la agonía de Marsias", comenta Wind (148)— es "corroborada" en el acto por el hecho de que el fresco de Apolo y Marsias se encuentra entre la *Disputa* y el *Parnaso*, y en los dos aparece Dante, una vez entre los teólogos, la otra entre los poetas. Ello, para Wind, es una confirmación de que *Apolo y Marsias* "es un ejemplo de teología poética, que representa un misterio pagano colocado por Dante al comienzo del primer canto del *Paraíso*"...misterio que expresa el tormento del alma humana poseída de la divinidad, su agonía en el instante en que alcanza el éxtasis supremo (149). Pero esta interpretación es insostenible. Como hemos visto, se funda en una errónea captación del sentido de los versos de Dante, que no queda legitimada —ése es el asunto— ni por los comentarios a la *Divina Comedia* de los siglos XV y XVI (por todos ellos, véase el neoplatónico comentario de Landino). (150) Pero se trata de un malentendido no casual: hasta tal punto lee Wind a sus autores con los ojos de un neoplatónico florentino que introduce, como en este caso, alegorías neoplatonizantes allí donde no existen. (151) Es un modo un tanto curioso de entender el *Einfühlung* del historiador. Sea como fuere, el hecho de que esta lectura neoplatónica de Dante encuentre, en opinión de Wind, una (seudo) confirmación en la doble presencia del poeta en los frescos de la Estancia de la Signatura, debe alertar, me parece, sobre el grado de coherencia interna y de correspondencia entre textos e imágenes, que es exigible para que la interpretación iconográfica resulte de verdad plausible. (152) De lo contrario, ésta se convierte en un instrumento para leer en los testimonios figurativos lo que se desea (y por añadidura, con todo un arsenal de "pruebas"). Es

decir, que se vuelve (y con esto cerramos la digresión) al "círculo vicioso" del cual hablaba Gombrich.

VIII

Al replantear el no resuelto problema del estilo en las artes figurativas como antídoto de los síntomas de agotamiento de las investigaciones iconográficas, las que en el pasado habían desarrollado una importante función de ruptura en la historiografía artística y, en general, en la historiografía sobre el Renacimiento, Gombrich insistía, como hemos visto, en los temas que le son más caros desde el comienzo mismo de su actividad científica. Tales temas han tenido al fin una formulación general en un libro cuyo subtítulo, *Studio sulla psicologia della reppresentazione pittorica*, es más elocuente y está menos sujeto a equívocos que el título, *Arte e illusione*. ¿A qué equívocos nos referimos? En el prefacio a la segunda edición inglesa, omitido en la traducción italiana, Gombrich alude al malentendido sufrido por algunos lectores, que vieron en el libro una defensa del arte ilusionista. Se trata, como es evidente, de una interpretación sustentada en la torpeza o en la animosidad polémica, aunque fuera recogida, en un nivel más refinado, por R. Arnheim, en una recensión no carente de observaciones agudas pero, en general, superficial y desviada. (153) Gombrich jamás soñó sostener la tesis de que el arte es sinónimo de habilidad ilusionista. Por el contrario, es indiscutible que la aserción básica del libro —la problematicidad, la no obviedad de la representación del mundo sensible por parte del artista— sería impensable sin el advenimiento de un arte no figurativo. Lo subraya con gran claridad el propio Gombrich, al final del volumen. (154) Por otro lado, se sabe que la actitud de Gombrich hacia estas corrientes artísticas no es benévola (155); de ahí, en parte, el cuestionamiento de R. Arnheim. Pero eso no interesa aquí.

Resulta difícil hablar de este espléndido libro. Y aun más difícil resultaría hablar de él con la competencia necesaria: la del psicólogo además del estudioso de historia del arte. Por añadidura, la exposición de Gombrich es muy densa y apretada, tras la aparente fluidez y brillantez de su estilo ensayístico (el libro nació originariamente como un ciclo de conferencias). Aquí sólo nos ocuparemos de algunos problemas que se entrelazan con el tema que hemos estado tratando.

Con gran riqueza de ejemplos y delicadeza de argumentación, Gombrich demuestra que el artista no puede copiar la realidad *como es*, o *como la ve*. El autor compara tal concepción, en un paralelo iluminador y nada casual (se recordará que Gombrich ha tratado de servirse, aunque sólo fuese por una vía conscientemente analógica, de ciertos esquemas de la teoría de la información para interpretar los fenómenos artísticos), con la muy antigua idea del idioma como nomenclatura; los trabajos de Whorf, en especial, han subrayado que "el idioma no consiste tanto en dar un nombre a cosas o conceptos preexistentes, sino en estructurar el mundo de nuestra experiencia". De la misma manera,

> los estilos... difieren en la sucesión de sus estructuras y en la cantidad de interrogantes que permiteñ formular al artista. Por otro lado, la información que nos llega del mundo visible es tan compleja que ninguna figuración podría nunca trasmitirla en forma integral. Ello no se debe a la subjetividad de la visión, sino a su riqueza... No se trata de la fiel documentación de una experiencia visual, sino de la fiel reconstrucción de un modelo relacional. (156)

En la construcción de este modelo, el artista debe tener en cuenta, ante todo, el medio de que dispone. (157) Además, como muy bien lo demuestra Gombrich, la representación de la realidad sería imposible sin la intervención de un "esquema"; un esquema provisional, acaso muy rudimentario o hasta casual, que luego se irá modificando por medio del proceso, muy conocido por los psicólogos, de *trial and error* (158). Una clarísima confirmación de ello la da, por otra parte, lo que Gombrich define como "patología de la representación", es decir, de errores debidos a la utilización de un "esquema" que difiere de la realidad (el litógrafo de comienzos del siglo XIX que dibuja los arcos de medio punto del portal de la catedral de Chartres como si fuesen ojivales, porque los arcos de una catedral gótica *deben* ser ojivales. "Esquema" es, pues, una de las palabras-clave del libro; sin embargo, se ha señalado que el autor la fuerza a sucesivas acepciones diferentes, lo que provoca cierta confusión en el lector. (159). Sea como fuere, este descubrimiento de la importancia decisiva del "esquema", de esta conjetura inicial destinada a ser corregida y modificada, de a poco, lleva por último a Gombrich a demostrar el primer postulado de su tesis: el artista puede copiar la realidad sólo si se remite a otros cuadros (primera parte: *Los límites de la semejanza con la realidad*). El segundo postulado es, en cierto sentido, lo contrario del primero: Gombrich demuestra (parte tercera: *El lugar del observador*) que la lectura de una imagen no es nunca obvia, ya que el espectador se encuentra siempre frente a un mensaje ambiguo ("la ambigüedad —escribe en determinado punto— es evidentemente la clave de todo el problema de la lectura de la imagen") (160), y se ve obligado a elegir entre varias la interpetación justa. Los más típicos hallazgos de la pintura "ilusionista" o naturalista (el dibujo a pluma, la perspectiva lineal) exigen, para ser interpretados de manera correcta, un ojo ejercitado, en condiciones de cotejar la imagen con el cartabón de una experiencia vivida. No podemos exponer aquí las argumentaciones de Gombrich al respecto; veamos más bien sus conclusiones:

> En estos hechos debemos ver la razón última por la cual el arte tiene una historia, y una historia de tanta amplitud y complejidad. Leer la imagen creada por el artista significa movilizar nuestros recuerdos y nuestras experiencias acerca del mundo visible, y verificar esa imagen mediante proyecciones de prueba. Para leer el mundo visible en términos de arte debemos hacer lo contrario. Tenemos que movilizar nuestros recuerdos y nuestras experiencias sobre cuadros vistos, e ir probando el motivo, proyectando, también en este caso en intentos sucesivos, recuerdos y experiencias, dentro de una visión limitada. (161)

Estos hechos psicológicos son los que explican el fenómeno "bastante sorprendente" que es "la estabilidad de los estilos en el arte". (162) Acerca de esta estabilidad, por otra parte, Gombrich había insistido ya en su hermosa, y tan justicieramente celebrada, *Story of Art* (163). Esta acentuación de la importancia de las convenciones artísticas y del valor de la tradición es la faz positiva, por así decirlo, de su polémica contra las interpretaciones "expresionistas" de la historia del arte. Además, se vincula de manera estrecha con el intento, ya mencionado, de aplicar la teoría de la información al análisis de los fenómenos artísticos. La "novedad" de un mensaje es apreciable únicamente cuando se remite a una determinada tradición; y no sólo es así, sino que la misma decodificación de ese mensaje presupone la existencia de un número limitado de posibles opciones. De no ser así, subraya Gombrich, la comunicación sería imposible. (164) Pero, ¿es justo afirmar, como lo hace Arnheim en la recensión ya recordada, que esta acentuación de la importancia de la tradición le cierra a Gombrich la posibilidad de explicar lo que más lo apremia, es decir, por qué el arte tiene una historia? (165) La explicación de la estabilidad del estilo, ¿va quizás en detrimento de la explicación de las trasformaciones del estilo?

El propio Gombrich ha respondido por anticipado a algunas de las objeciones de Arnheim. (166) Pero Arnheim indica sin duda una dificultad real cuando observa que, según Gombrich, las transformaciones estilísticas se verifican cuando el artista confronta su esquema con la naturaleza, y de tal modo logra romper la camisa de fuerza del estilo tradicional para alcanzar una mayor o distinta verdad representativa. No es que, como supone Arnheim, el remitirse a la "verdad representativa" sea inconciliable con la acentuación de la importancia de los esquemas proporcionados por la tradición para los fines de la representación pictórica: Gombrich ha negado con energía toda extensión relativista de sus conclusiones al respecto, subrayando que, si bien en cada representación hay un esquema, es igualmente posible hablar de representaciones más o menos acertadas. (167) Pero el problema sigue siendo el intuido por Arnheim: ¿por qué, en determinados períodos históricos, se eligen esquemas diferentes, que implican representaciones más o menos acertadas de la realidad? ¿Ello no ocurre, tal vez, afirma Arnheim, por la modificación de las actitudes hacia la vida y el mundo? (168) Según Arnheim, "la historia del arte es precisamente la historia del cambio de estas concepciones", afirmación inaceptable porque pierde de vista el objeto específico de la historia del arte (las pinturas, las estatuas, los edificios), y termina por disolverse en una genérica y brumosa "historia de las concepciones del mundo". Por otro lado, la definición de "historia del arte" propuesta por Gombrich, y contra la cual polemiza Arnheim, es, por cierto, demasiado limitada. Después de demostrar en forma brillante que Constable veía el paisaje inglés a través de los cuadros de Gainsborough, y éste a través de los de Ruysdael, y en general de los pintores holandeses, Gombrich declara, en efecto: "¿Y de dónde habían derivado los holandeses su repertorio? La respuesta a este tipo de preguntas es exactamente lo que se conoce como 'historia del arte'. Todos los cuadros, como ha dicho Wölfflin, deben más a otros cuadros que a la observación directa". (169) Una vez más resulta claro que, para Gombrich, afirmar que el arte tiene una *historia* significa simplemente subrayar que las diversas manifestaciones artísticas no son *expresiones* inconexas, sino eslabones de una tradición. (170) El problema de la modificación estilística sigue abierto.

Antes de ver cómo había encarado Gombrich este problema (cosa que, extrañamente, Arnheim olvida hacer en su recensión), resumamos brevemente lo que hemos dicho hasta aquí. Ya vimos que, a partir de un rechazo de las interpretaciones "expresionistas" de la historia del arte, que establecen relaciones *inmediatas* ("fisonómicas" o de otro tipo) o en definitiva apresuradas entre obras de arte y situaciones históricas o psicológicas, Gombrich había terminado por acentuar al extremo la importancia de la tradición en la historia del arte, demostrando que la representación pictórica de la realidad se hace posible, en términos literales, por la existencia de otras obras de arte y, en consecuencia, establece como finalidad, más que predominante, exclusiva, de la historia del arte la reconstrucción de los vínculos y de las relaciones de dependencia o de contraposición que unen entre sí a las distintas obras de arte. Bastará recordar una vez más la declaración de Saxl, según la cual el problema más urgente respecto de la historia del arte era el de poner a esta última en relación "con otras ramas de la historia: política, literatura, religión, filosofía", para captar la diversidad de las dos concepciones. Como confirmación, está el hecho de que Gombrich, después de señalar la noción warburguiana de *Pathosformeln* afirme:

> La importancia que él [Warburg] da a la circunstancia de que los artistas del siglo XV, considerados hasta entonces los campeones de la pura observación de la realidad, se sirvieran con tanta frecuencia de fórmulas derivadas, provocó una gran impresión. Gracias, además, a su interés por los tipos iconográficos, sus seguidores advirtieron, en medida cada vez más amplia, que el depender de una tradición es la regla también para obras de arte del Renacimiento y del Barroco que, hasta entonces, habían sido consideradas francamente naturalistas. (171)

Resulta evidente que aquí Gombrich reinterpreta sutilmente la tradición warburguiana, proyectando en ella *sus propios* problemas, aunque se trata de problemas que los estudiosos vinculados de manera más estrecha con dicha tradición habían dejado abiertos o habían resuelto de manera excesivamente rápida. Y el propio Gombrich se refirió implícitamente a esa reorientación de la investigación cuando, en una emocionada alusión a la señora Bing, habló del escepticismo de las nuevas generaciones, crecidas en una tradición académica diferente, ante la *Kulturwissenschaft*, dentro de cuyos límites habían madurado los problemas de Warburg. Un escepticismo que, por cierto, Gombrich comparte. (172) Por otro lado, la propia Bing tenía plena conciencia del surgimiento de nuevos problemas y nuevas orientaciones científicas en el ámbito mismo de la tradición warburguiana cuando, al presentar los escritos de su maestro al público italiano, invitaba a regresar a las fuentes, es decir, a los escritos de Warburg, para medir la imprecisión y el carácter puramente genérico de la expresión "método warburguiano", usada a propósito de investigaciones tan diferentes como las surgidas a lo largo de más de cuarenta años en el ámbito del Instituto.

A esta altura, se podría llegar a la conclusión de que la orientación impresa por Gombrich, con sus geniales investigaciones, a la tradición warburguiana, implica por un lado una ganancia (la profundización de los problemas del estilo pictórico, gracias a los instrumentos que ofrece la psicología) y por el otro una pérdida (la disminución del interés por la mudable relación entre las distintas caras de la realidad histórica y los fenómenos artísticos) (173). Se trataría de una conclusión en modo alguno limitativa —resulta obvio que la única manera de mantener viva una tradición de estudios consiste en fecundarla con nuevos aportes—, pero sí apresurada. Ante todo, es necesario ver cómo resuelve Gombrich, dentro de la perspectiva teórica por él adoptada, el problema crucial de la modificación de los estilos.

IX

Art and Illusion tiene una triple dedicatoria: a Emanuel Loewy, a Julius von Schlosser y a Ernst Kris, a quienes Gombrich proclama sus maestros. En colaboración con Kris —ex discípulo de Schlosser, que pasaría, de los estudios de historia del arte al psicoanálisis—, Gombrich publicó en 1937-38 un ensayo titulado *Principles of Caricature* (174). En él, después de subrayar que la caricatura propiamente dicha nace a fines del siglo XVI, en el ambiente de los Carracci, los autores se preguntaban el porqué de ese alumbramiento relativamente tardío. Desechada la insostenible hipótesis que interpretaba ese retraso a la luz de la evolución de la habilidad manual de pintores y dibujantes, Kris y Gombrich se detenían en la correlación, postulada por Brauer y Wittkower, entre el nacimiento de la caricatura y el coincidente surgimiento de la individualidad y el sentido de lo cómico. Pero incluso esa explicación debía ser rechazada: en primer lugar, porque los dos fenómenos no son en verdad coincidentes (¿acaso en el Renacimiento estuvieron ausentes el descubrimiento del individuo o el sentido de lo cómico?); en segundo término, por motivos de carácter general. El historiador del arte recurre a la literatura, el historiador de la literatura recurre al arte y ambos a la filosofía, cuando no logran explicar determinados problemas surgidos del ámbito de sus respectivas disciplinas. A pesar de su fecundidad, estos intercambios interdisciplinarios no pueden soslayar el problema metodológico de la "explicación" histórica. Dado que el historiador trabaja con acontecimientos irrepetibles, el concepto de "explicación" debe ser utilizado con cautela. Pero la caricatura es un fenómeno, además de histórico, psicológico, y como tal se inserta en un proceso repetible y describible. (175) Y en efecto, la explicación del mecanismo de la caricatura era rastreada por los autores en el terreno psicológico, e individualizada, siguiendo las huellas de un célebre escrito de Freud, en la analogía entre caricatura y chiste. (176)

Todo esto es importante, en primer lugar porque Gombrich se basó recientemente en ese trabajo de Freud para volver a proponer su interpretación de los fenómenos artísticos (177), y en segundo lugar porque las dudas expresadas en aquel lejano ensayo a propósito de la explicación histórica reaparecen en un pasaje crucial de *Art and Illusion*. La necesidad de "explicar" lo que él define como "la revolución griega", es decir, el pasaje, decisivo para la historia del arte ilusionista, desde el arte egipcio al griego, obliga a Gombrich a abandonar (como ya lo había anticipado en su discurso académico de 1957) (178) el terreno

de la psicología: a esta altura, vuelven a asaltarlo sus antiguas dudas sobre la explicación histórica. (179) Casi con repugnancia, introduce un concepto nuevo: el de "función" (*function*). La distinta función que el arte cumplía en Egipto y en Grecia es lo que explica esta decisiva transformación del estilo. En Egipto, se requería un arte funerario de tipo pictográfico, capaz de representar, no acontecimientos mudables sino, en concordancia con una concepción religiosa concreta, situaciones típicas, sustraídas al flujo temporal: el "qué", no el "cómo". (180) En Grecia, el surgimiento de una libertad, desconocida en otras partes, en la narración de los episodios míticos (piénsese en Homero) y la consiguiente posibilidad del artista de concentrar su atención en aspectos marginales y transitorios de la realidad, en el "cómo" y no en el "qué", provocó una especie de reacción en cadena, que indujo a los escultores a representar el cuerpo humano de una manera nueva, no pictográfica ni esquemática. (181) Este concepto de "función" lleva así a Gombrich a quebrar el círculo mágico de las pinturas que se parecen a otras pinturas, o que tratan de resolver problemas formales planteados por otras pinturas: "la forma de una representación —escribe— no puede ser separada de su finalidad y de las necesidades (*requirements*) de la sociedad en la cual es válido ese lenguaje visual dado". (182) Los grandes cambios del gusto se explican, pues, para Gombrich, con las mutaciones de las "exigencias", que por lo demás nunca parecen dictadas por motivos meramente estéticos. Véanse las páginas sobre el fin del arte clásico.

> El surgimiento de las nuevas religiones orientales había reducido su función (*function*). Tal vez la inevitable trivialización de la imagen, a consecuencia de la progresivamente difundida capacidad técnica y del gusto por el virtuosismo, había hecho que el arte de la "mimesis" resultase vulnerable. En la época de Augusto ya se advierten indicios de una modificación del gusto, que se orienta hacia modos más arcaicos y demuestra admiración por las formas misteriosas de la tradición egipcia. *Las fórmulas existentes debieron adaptarse* a las nuevas exigencias de solemnidad imperial y de revelación divina. A lo largo de este proceso de adaptación, las conquistas del ilusionismo griego fueron arrumbadas poco a poco. Ya no se le formularon a la imagen preguntas acerca del "cómo y el "cuando"; se redujeron al "qué", a la exposición impersonal. Y así como cesaron las preguntas del observador de la imagen, también cesaron las del artista a la naturaleza. El esquema no fue sometido a crítica y corregido, y así siguió el impulso natural hacia el estereotipo mínimo... *En los mosaicos de Ravena* el arte volvió a ser un instrumento; y una modificación de función (*function*) da lugar a una modificación de forma. (183)

Pero con las "preguntas del observador a la imagen" entra en juego una nueva noción, la del *mental set*, término verdaderamente crucial del libro, que el traductor italiano convierte, bien en *messa a fuoco mentale* ("enfoque mental"), bien en *atteggiamento mentale* ("actitud mental"). La modificación de la "función" del arte (que para Gombrich se halla en el origen del cambio de la forma) presupone el surgimiento, por un lado, de distintas "exigencias", relacionadas, por ejemplo, con "las nuevas exigencias de solemnidad imperial y de revelación divina"; y por otro lado, de una actitud diferente de parte del espectador. La importancia de la noción del *mental set* desciende de manera directa de la concepción, ya expuesta, del arte como "mensaje", como "comunicación".

> Toda cultura y toda comunicación, *escribe Gombrich*, se funda en el juego recíproco de expectativa y observación, es decir, en los altibajos de satisfacción y frustración, de justas suposiciones y movimientos equivocados que constituyen nuestra vida cotidiana... La experiencia del arte no escapa a esta regla general. Un estilo, no menos que una cultura o una mentalidad muy extendida, determina cierto horizonte de expectativa, una actitud mental (*mental set*) que registra toda desviación y modificación con la más aguda sensibilidad. (184)

En una ocasión Gombrich comparó la comunicación artística con el telégrafo inalámbrico. (185) Para retomar la comparación, podríamos extraer del libro de Gombrich una secuencia de este tipo: *requirements - function - form - mental set*. En el polo trasmisor tenemos las "exigencias" (no sólo estéticas, sino políticas, religiosas y demás) impuestas por la sociedad "en la cual es válido ese lenguaje visual dado"; en el polo receptor tenemos el *mental set*, o sea, según la definición de Gombrich, "las actitudes y las expectativas que influirán sobre nuestras percepciones y nos predispondrán a ver u oír una cosa más bien que otra". (186) Pero es evidente que estas nociones, y sus relaciones directas, plantean una serie de problemas que van mucho más allá de la afirmación de Wölfflin, que Gombrich hizo suya, de que "todos los cuadros deben más a otros cuadros que a la observación directa", y que no pueden ser resueltos ni por la psicología, ni por la teoría de la información, ni por una historia del arte que se limite a rastrear los préstamos verificados entre los distintos pintores o escuelas pictóricas. (187) Es verdad que esos préstamos, esa extraordinaria "fluidez" de la tradición artística, son hechos reales e importantes: Gombrich lo demostró de manera definitiva. Pero son insuficientes para explicar no sólo las modificaciones profundas que se producen dentro de dicha tradición, sino ni siquiera la comunicación que se establece entre un artista y su público. Ello ha sido reconocido por el propio Gombrich cuando, después de señalar el "control que el 'virtuoso' sabe ejercer sobre sus medios expresivos" y "el sentido de los valores esenciales que le permite eliminar lo que podría haber de redundante, ya que puede contar con un público que sigue las reglas del juego y sabe captar las alusiones", agregó: "El contexto social en el cual ello ocurre ha sido muy poco estudiado. De todos modos resulta evidente que el artista se crea su élite, y ésta crea sus artistas". (188) Está muy claro que así es como sucede; pero el *cómo* sucede se mantiene un tanto oscuro. El concepto mismo, presupuesto en *Art and Illusion*, del arte como comunicación, plantea problemas que piden ser resueltos en un contexto más amplio. La historia (las relaciones entre los fenómenos artísticos y la historia política, religiosa, social, de la mentalidad, etc.) expulsada silenciosamente por la puerta, vuelve a entrar por la ventana. Por cierto que el rechazo de las vinculaciones "fisonómicas", o en todo caso inmediatas o superficiales, debe considerarse como cosa firmemente establecida. Pero cuando se lee, al final del prefacio escrito de manera expresa para la edición italiana de *Art and Illusion*, el programa de investigaciones prudentemen-

te delineado por Gombrich —"Con la formulación de nuevas preguntas sobre el vínculo entre forma y función en el arte, quizás podamos suscitar nuevos contactos con la sociología y la antropología. Pero ello, en gran medida, pertenece al futuro" (189)—, viene al caso preguntarse si el silencio sobre los contactos con la historia (política, religiosa, social y demás) es o no casual. Los trabajos más recientes de Gombrich, si bien incluyen un notable ensayo sobre *The Early Medici as Patrons of Art: a Survey of Primary Sources*, que retoma, de manera significativa, los temas warburguianos, aunque con un espíritu diferente, no dan respuesta concreta a este interrogante. (190) Y el lector, que ha seguido la producción originalísima de este gran estudioso, espera con curiosidad, e incluso hasta con impaciencia, sus desarrollos posteriores.

Notas

(1) A. Warburg, *El renacimiento del paganismo antiguo*, Florencia, 1966, Prefacio de G. Bing, traducción de E. Cantimori; he podido ver el volumen, todavía no distribuido en librerías en el momento de escribir esto, cuando estaba en pruebas de imprenta. La introducción de la Bing apareció en el "Journal of the Warburg and Courtauld Institute (en adelante, abreviado JWCI), XXVIII (1965), págs. 299-313 (se trata de la versión, ampliamente revisada, de una conferencia pronunciada en el Courtauld Institute en 1962). A diferencia de la edición alemana preparada por la misma Bing (*Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, 2 vols., Leipzig-Berlín, 1932), los ensayos se encuentran dispuestos en orden cronológico; se han omitido algunos escritos menores y los apéndices. Estos últimos abarcaban tanto los agregados incluidos por los compiladores de la edición como las correcciones, en ocasiones significativas, de mano del propio Warburg (cfr., por ejemplo, el prefacio de G. Bing a la edición alemana, pág. XVI). De modo que ni los distintos agregados ni las correcciones del autor han sido tenidos en cuenta para la edición italiana. Sobre Warburg, cfr. la bibliografía indicada por la Bing, prefacio a *La rinascita...*, cit., pág. 4, nota; agregar el opúsculo, impreso por propia cuenta, *Aby M. Warburg zum Gedächtnis. Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg*, Darmstadt, s/f (pero es de 1929), discursos y testimonios de E. Warburg, E. Cassirer, G. Pauli, W. Solmitz y C. G. Heise; en apéndice se reproducen las notas necrológicas, ya aparecidas en otro lugar, de E. Panofsky y F. Saxl. -F. Saxl, *La storia delle immagini*, Bari, 1965, prefacio de E. Garin, traducción de G. Veneziani, págs. XXIX-223, con 247 grabados. Las variaciones respecto de la edición inglesa, y el carácter de la selección, se indican en la advertencia que precede al volumen. Es de lamentar el desorden con que han sido publicados los grabados que ilustran los ensayos *L'appartamento Borgia y La Villa Farnesina*. - E. H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Turín, 1965, traducción de R. Federici, con un prefacio escrito por Gombrich expresamente para la edición italiana (en cambio falta, inexplicablemente, el prefacio a la segunda edición inglesa).

(2) E. Panofsky, *La prospettiva come 'forma simbolica' e altri scritti*, Milán, 1961, preparada por G. D. Neri, con una Nota de M. Dalai (esos mismos ensayos, con algunos más, y acompañados por una bibliografía actualizada de los escritos de Panofsky, han sido recientemente reunidos y reimpresos en su idioma original, con el título de *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlín, 1964); id., *Il significato nelle arti visive*, Turín, 1962.

(3) Cfr. Bing, prefacio a *La rinascita...*, cit., págs. 3 y 6 y, de la misma autora, el *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, publicado en apéndice a *La storia delle immagini...*, cit., pág. 187 ("Saxl consideró siempre a la biblioteca como la más completa expresión de las ideas de Warburg, y se preocupó por mantener inalterado su ordenamiento al máximo grado posible..."). Sobre G. Bing, cfr. *Gertrud Bing, 1892-1964*, Londres, 1965, con escritos y testimonios de E. H. Gombrich, D. Cantimori, D. J. Gordon, O. Klempperer, A. Momigliano y E. Purdie (los escritos de D. Cantimori y A. Momigliano ya habían aparecido, respectivamente en "Itinerari", XI (1964), págs. 89-92, y "Rivista storica italiana", LXXVI (1964), págs. 856-58).

(4) Véase, por lo demás, la presentación de F. S. Trapp en "Studi Medievali" (serie III, II 1961, págs. 745-50).

(5) Bing, en apéndice a *La storia delle immagini...*, cit., pág. 182.

(6) Id., Prefacio a *La rinascita...*, cit., págs. 7-8 (el término "desviación" es usado por la Bing); F. Saxl, *Die Bibliothek Warburg, und ihr Ziel*, en *Bibliothek Warburg, Vorträge 1921-22*, Leipzig-Berlín, 1923, pág. 2; id., *Warburg's Visit to New Mexico*, en *Lectures*, I, Londres, 1957, págs. 325-30. Arnaldo Momigliano, en "Rivista storica italiana", 1964, pág. 857, observa que Saxl y Bing tenían "sobre el paganismo una noción menos 'primitiva' que Warburg, y muy pronto asignaron un puesto destacado, en el programa de trabajo del Instituto, a las investigaciones sobre el platonismo".

(7) Cfr. C. G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Hamburgo 1959, y también G. Pasquali, *Aby Warburg*, en *Vecchie e nuove pagine stravaganti di un filologo*, Turín, 1952, págs. 66-67.

(8) Acerca de todo esto véanse en primer lugar las páginas de Cassirer, en *Aby M. Warburg zum Gedächtnis...*, citado.

(9) Cfr. Heise, *Persönliche Erinnerungen...*, cit., págs. 37-40.

(10) Cfr. G. Bing. *Aby M. Warburg*, en "Rivista storica italiana", LXXII (1960), pág. 105, y prefacio a *La rinascita...*, cit. Del escrito de A. Hildebrand existe una traducción italiana, precedida por un ensayo introductivo, ambos de S. Samek Lodovici (Messina, 1949).

(11) Sobre el tema de la Fortuna, cfr. ante todo A. Doren, *Fortuna im Miltelalter und in der Renaissance*, en *Bibliothek Warburg. Vorträge 1922-23*, Leipzig-Berlín,1924, págs. 71-144. Un testimonio de que los contemporáneos eran conscientes de la complejidad y densidad de esta representación de la Fortuna se encuentra en un dibujo preparado para los trajes de la "Mascarada de los Dioses gentiles" celebrada en Florencia en 1565, de la cual se ocupó también Warburg. Representa a la Fortuna con una vela de barco henchida en una mano; la leyenda expresa: "Esta es la Fortuna; el brazo con el cual sostiene la vela es simulado y parece verdadero, y será un hermoso disfraz y tendrá gran significado" (Biblioteca Nacional de Florencia, ms. Palatino C B. 53.3, II, h. 54).

(12) Bing, en *Aby M. Warburg...*, cit., pág. 109.

(13) Cfr. E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik*, en "Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XXV (1931), apéndice que contiene las actas del IV Congreso de Estética y Teoría de las Artes, realizado en Hamburgo del 7 al 9 de octubre de 1930, sobre el tema *Gestaltung von Raum und Zeit in der Kunst*, pág. 175; Bing, Prefacio a *La rinascita...*, cit., pág. 18.

(14) E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948 (cfr. también el índice); id., *Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters*, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1950, I, págs. 257-63, donde la remisión explícita (no sólo en el título) a Warburg resulta singularmente significativa.

(15) Bing, *Aby M. Warburg...*, cit., pág. 107.

(16) Un ejemplo característico, a propósito de los pintores florentinos de arcones: "Ahora bien, lo que otorga a este arte del arnoblamiento bello un gran atractivo no es... el valor artístico en sí, ni tampoco el campo temático 'romántico', sino más bien, por el contrario, el placer enérgicamente impetuoso de la existencia festivamente movida y lujosa, que espera, impaciente, batallas antiguas y triunfos poéticos, como indicación para entrar en escena..." (*La rinascita...*, cit., págs. 151-152). Y véase también la cita que sigue a continuación, en el texto.

(17) La importancia de este pasaje ya había sido destacada por Wind, *Warburgs Begriff...*, cit. pág. 167.

(18) *Die Erneuerung...*, cit., II, pág. 535.

(19) Esta frase es recogida casi al pie de la letra por Saxl, para definir el objetivo de las investigaciones de Warburg: *Three "Florentines": Herbert Horne, A. Warburg, Jacques Mesnil*, en *Lectures*, I, Londres, 1957, pág. 341.

(20) Véase en este sentido G. J. Hoogewerff, *L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*, en "Rivista di archeologia cristiana", VIII (1931), págs. 60-61. Este ensayo, por la clara diferenciación establecida entre "iconografía" e "iconología" constituye un significativo precedente, sobre todo desde el punto de vista de la terminología, del escrito de Panofsky *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, publicado primitivamente como introducción a los *Studies in Iconology*, Nueva

York, 1939 (cfr. *Il significato...*, cit., págs. 31-57); cfr., por ejemplo, la comparación trazada con la relación "etnografía"/"etnología" (Hoogewerff, pág. 58; Panofsky, pág. 37). Se trata, de todos modos, de un mero punto de partida insertado por Panofsky en un contexto diferente y más amplio (para el mismo, véase más adelante), que desarrolla las ideas formuladas en una conferencia de 1932 (véase la traducción italiana en *La prospettiva...*, cit., págs. 215-32). A la importancia del artículo de Hoogewerff en relación con las formulaciones de Panofsky se refiere J. Bialostocki en el importante artículo *Iconografia e iconologia*, en *Enciclopedia universale dell'arte*, VII, 163-77.

(21) Bing, Prefacio a *La rinascita...*, cit., págs. 5-6; y cfr. *ibid.*, págs. 20-21 a propósito de la trasmisión de las imágenes astrológicas. De la Bing véase además, ya en este sentido, la nota a propósito del ensayo de G. J. Hoogewerff citado más atrás, en *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. Erster Band, 1931*, preparado por la Bibliothek Warburg, Leipzig-Berlín, 1934, pág. 77.

(22) Los dos tomos aparecidos con el título *Die Erneuerung der heidnischen Antike* iban a ser seguidos por varios otros, nunca publicados, que abarcarían apuntes, cartas y los fragmentos del atlas de los símbolos que gozaron de difusión a lo ancho del mundo mediterráneo, el cual se iba a titular *Mnemosyne*.

(23) F. Saxl, *Ernst Cassirer*, en *The Philosophy of Ernst Cassirer*, volumen preparado por P. A. Schilpp, Nueva York, 1958, pág. 49.

(24) Ambos ya citados: cfr. las notas 13 y 21. A la introducción al primer volumen de la *Bibliographie* replicó un polémico artículo de R. Oertel, aparecido en "Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", V (1932-33), págs. 33-40, que propugnaba, verosímilmente por influencia de H. Sedlmayr (cit. en la pág. 40) una interpretación "estructural" y "autónoma" de los fenómenos artísticos.

(25) *Warburgs Begriff...*, cit. pág. 170.

(26) Introducción a la *Bibliographie...*, cit., pág. VII. Wind recuerda también la diatriba de Warburg contra las cerradas estructuras corporativas (pero la palabra usada por Warburg, *Grenzwächtertum*, era más fuerte y sarcástica), y no polemiza sólo con Wölfflin y su intento de fundar una *Kunstgeschichte ohne Namen*, sino también con Windelband y la idea de una *Problemgeschichte* que pueda dejar de lado el contexto histórico en el cual se generan los problemas filosóficos.

(27) Cfr. todo el parágrafo *Das Symbol als Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung*, págs. VIII-XI de la Introducción citada. A las no aclaradas relaciones de Wind con el pensamiento de Cassirer se refirió Oertel, cit., pág. 39.

(28) Cfr. Warburg, *La rinascita...*, cit., pág. 3.

(29) Cfr. Saxl, *Ernst Cassirer...*, cit., págs. 47-51. En determinado momento, también Cassirer se remitió explícitamente a Vischer, pero sólo para acentuar con más fuerza su concepción del "símbolo", ubicado no ya solamente en el centro del arte, sino de toda la vida cultural: cfr. *Das Symbol-Problem und seine Stellung im System der Philosophie*, en "Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunsewissenschaft", XXI (1927), págs. 295 y 321-22.

(30) Publicado en "Repertorium für Kunstwissenschaft", XLIII (1922), págs. 220-72.

(31) *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel...*, cit. En este trabajo, como en el anterior, Saxl habla de Warburg, quien se encontraba hospitalizado, siempre en tiempo pasado.

(32) E. Panofsky y F. Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, en "Metropolitan Museum Studies", IV (1932-33), págs. 228-80.

(33) Para la contraposición entre los dos estudiosos, propuesta por E. Garin, véase más adelante, nota 44.

(34) *Il significato...*, cit., pág. 314. Las investigaciones sobre las transformaciones de Hércules aluden, como es evidente, al libro del propio Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlín, 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII).

(35) Cfr. E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, 1965. En relación con Burckhardt, cfr. *Sullo studio della storia*, traducción de M. Montinari, Turín, 1958, págs. 85-86.

(36) En este punto los autores se basan, por otra parte, en el desarrollo de algunas de las observaciones de Gentile sobre los motivos antiascéticos presentes en la obra de Giannozzo Manetti.

(37) *Classical Mythology...*, cit., págs. 270-74, en especial pág. 274. Tal aproximación, muy cara a Panofsky, ha sido formulada por éste en muchas oportunidades: cfr., por ej., *Idea* (publicada en 1924), trad. it., Florencia, 1952, págs. 36, 125; *Il significato...* cit., págs. 53-54; *Renaissance and Renascences...*, cit., págs. 108. Para la crítica formulada al respecto por E. H. Gombrich, véase más adelante.

(38) Sigue una mención a la transformación (hacia el final de la época renacentista) de esa conciencia de la lejanía respecto de la Antigüedad en idolización nostálgica y melancólica. Ese sentimiento sería estudiado por Panofsky pocos años después, en sus implicaciones históricas, en el gran ensayo *'Et in Arcadia ego': Poussin e la tradizione elegiaca* (ahora en *Il significato...*, cit., págs. 279-301; algunas afirmaciones de este ensayo han sido recientemente rechazadas por F. Della Corte, *Et in Arcadia ego*, en "Maia", nueva serie, XVI (1964), págs. 350-52).

(39) Cfr. por ej., *L'umanesimo italiano. Filosofía e vita civile nel Rinascimento*, Bari, 1964, págs. 10-16 y *passim*; *Medioevo e Rinascimento, Studi e ricerche*, Bari, 1954, págs. 105-7, etcétera.

(40) Más allá de los muy recientes intentos de basarse arbitrariamente en el Instituto Warburg, en un contexto de mediocre y superficial irracionalismo (cfr. E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milán, 1952), los cuales Garin no se detiene a analizar, el prefacio no pone suficientemente de relieve los vínculos y las relaciones que unieron, en el período de entreguerras, a algunos estudiosos italianos individualmente y al grupo Warburg, en contraste con la actitud de prevaleciente indiferencia o superioridad de la cultura idealista predominante. (Evidencian cierto interés, sin embargo, a pesar de estar inspiradas por el más ortodoxo espíritu de la escuela de Croce, las notas pergeñadas por L. Guinzburg en fecha no determinada, pero sin duda después de 1933, y que se mantuvieron en estado de apuntes, sobre Saxl y Panofsky: cfr. *Scritti*, Turín, 1964, págs. 478-79. Aparte del hermoso ensayo de Pasquali, al que Garin recuerda en nota (Introducción, págs. x, xii, xviii), es significativo que los números del primer año del "Journal" alberguen un amplio ensayo de D. Cantimori (*Rhetorics and Politics in Italian Humanism*, en JWCI, I (1937-38), págs. 83-102; Cantimori participó además, en forma destacada, en la redacción de *A Bibliography of the Survival of the Classics..., 1932-33*, preparada por el Warburg Institute, II, Londres, 1938). También es sugestivo que, concluida la guerra, se publicara todo un volumen del mismo "Journal" —el noveno—, integrado exclusivamente por ensayos y contribuciones de estudiosos italianos: un gesto de amistad hacia nuestro país, pero también una prueba de los vínculos con nuestros estudiosos, que la guerra no había podido quebrar. Tales vínculos eran, a veces, antiguos, y habían sido forzados por el propio Aby Warburg, como en el caso de A. Campana (cfr. A. Campana, *Vicende e problemi degli studi malatestiani*, en "Studi romagnoli", II [1951], pág. 15; el noveno volumen del "Journal" contenía escritos de R. Bianchi Bandinelli, F. Ghisalberti, A. Campana, A. Perosa, G. C. Argan, N. Orsini, R. Pettazzoni, A. Momigliano). Es evidente que se trata de detalles, aunque no del todo prescindibles.

(41) En este período, "no pocos instrumentos conceptuales elaborados por el pensamiento filosófico del siglo XIX habían demostrado su insuficiencia, mientras se había venido destruyendo una imagen del hombre y de su historia. Precisamente en las investigaciones especiales, mucho más que en las teorizaciones genéricas, fue donde comenzaron a surgir las hipótesis más válidas y las ideas más importantes. Historiadores y cultores de las 'ciencias humanas', trabajando en terrenos limítrofes y casi al mismo tiempo, en los márgenes y por fuera de los esquemas de la cultura corriente, no sólo corroen dichos esquemas, sino que destruyen las categorías a ellos sometidas y que los justificaban, haciendo aflorar las primeras líneas de nuevas concepciones, revelando dimensiones impensadas de la actividad humana, aventurándose en zonas inexploradas y sentando, con ello, las bases para modificar profundamente el concepto del hombre, de su obra, de su sentido. Los ejemplos son muchos, y demasiado evidentes para que sea necesario citarlos: basta pensar en ciertos análisis de psicología profunda, o en las renovadas investigaciones sobre la mentalidad primitiva" (Introducción, págs. xvii-xviii). Hasta aquí, Garin. Sin embargo, no resulta muy claro cuál sería esa "imagen del hombre y de su historia" que se "había venido destruyendo"; cuáles serían "las hipótesis más válidas y las ideas más importantes" que entonces "comenzaron a surgir"; quiénes serían los "historiadores y cultores de las 'ciencias humanas'" que no sólo

corroían "dichos esquemas" (¿cuáles?), sino que hasta *destruían* las no mejor especificadas "categorías a ellos sometidas", etcétera, etcétera. Tampoco coadyuva al entendimiento de todo esto la perentoria conclusión de Garin. Una vez más, el lector se ve obligado a tentar la adivinación. ¿Qué querrá decir la curiosa expresión "*ciertos* análisis de psicología profunda"? No es una referencia a Jung, porque la nota 14 de pág. xviii parece excluirlo (cfr., en cambio, para una evaluación positiva, bastante sorprendente, de los estudios de Jung, E. Garin, *Medioevo e Rinascimento...*, cit., pág. 188); ¿se alude tal vez a Freud, o a alguno de sus discípulos? Y entonces, ¿por qué no decirlo con claridad? De la misma manera: ¿cuáles serían las "renovadas investigaciones sobre la mentalidad primitiva"? ¿Quizá la *Primitive Culture*, de Tylor, que tanto impresionó al joven Huizinga? (cfr. W. Kaegi, *Meditazioni Storiche*, preparada por D. Cantimori, Bari, 1960, pág. 320) ¿O bien los escritos de Frazer? ¿O los de Morgan? ¿O —supongamos en esta indeterminación, cualquier hipótesis resulta lícita— Bachofen? Y también aquí, ¿por qué aludir, en lugar de especificar?

(42) Introducción citada, pág. xvii.

(43) Cfr. Bing, prefacio citado, pág. 3. Escribe Garin, también aquí sin especificar: "Es indudable que no todo, en estas investigaciones y estas posturas, era de la misma importancia; es indudable que no poco de lo que funcionó en el pasado se ha agotado en parte, o bien fue superado por nuevas posturas y formulaciones" (introducción citada, pág. xi).

(44) "Cuando se lee a Panofsky, se piensa cada vez más en doctrinas 'filosóficas' maduradas en la Alemania de comienzos del siglo XX, que fructificaron entre las dos guerras, y no todas ellas, válidas y fecundas; cuando se lee a Saxl, se piensa cada vez menos en ello, en tanto que nace el enfrentamiento espontáneo con las más sólidas investigaciones de los historiadores más avisados de los distintos campos de la cultura humana. De ahí la impresión de una especial solidez de su trabajo, nunca exento de ideas, pero en el cual las 'ideas', en lugar de superponerse a las 'cosas', circulan en medio de éstas, porque preguntas y respuestas se corresponden... Cuando Saxl marcha de Oriente a Occidente tras las representaciones de las divinidades astrales, no se deja seducir por la hipótesis de la psicología profunda..." (Introducción, pág. xxiv; el lector que al topar con esos "ciertos análisis de psicología profunda", citados hace poco, hubiera quedado con dudas, es tranquilizado muy pronto: esos análisis, esas hipótesis, son "seducciones" de las cuales el historiador debe escrupulosamente guardarse. Está claro, por ejemplo, que la deuda, reconocida de manera explícita, hacia Cassirer (¿debemos suponer que para Garin también Cassirer es un "filósofo" entre comillas?) del ensayo de Panofsky *La prospettiva come forma simbolica* es enorme, y tanto más evidente hoy, cuando el clima cultural ha cambiado. Pero ¿habría nacido ese ensayo (en el cual Garin no se detiene) sin el estímulo teórico de Cassirer? Resulta también significativo que las observaciones sobre la perspectiva, formuladas desde el punto de vista de la óptica por G. Hauck, hayan permanecido como letra muerta durante décadas, antes de ser retomadas por Panofksy. Limitarse a subrayar los "filosofemas", las "teorizaciones" que respaldan el ensayo de Panofsky, sin ver su genial fecundidad —advertibles todavía hoy, cuando autorizados estudiosos reformulan el problema de la perspectiva desde un punto de vista muy diferente (cfr. la reseña de R. Klein, *Etudes sur la perspective à la Renaissance, 1956-1966*, en "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XXV (1963), págs. 577-87)—, sería mezquino y filisteo. Además, esta imagen de Panofsky en ropajes de "teorizador" sólo puede ser válida para algunos ensayos de su período alemán.

(45) Adviértase que, después de haber recordado los nombres de Burckhardt, Nietzsche y Usener, mencionados por Saxl a propósito de Warburg, Garin afirma que también en el caso de Saxl "sería posible detenerse en parentescos y proximidades"; sin embargo, y a causa de la eufemicidad, o reticencia, acostumbrada, esas indicaciones no se le comunican al lector.

(46) Cfr. G. Gentile, *Veritas filia Temporis. Postilla bruniana, en Giordano Bruno e il pensiero dil Rinascimento*, Florencia, 1920, págs. 89-110; F. Saxl, *Veritas filia Temporis*, en *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, edición preparada por R. Klibansky y H. J. Paton, Nueva York, 1963 (1a. ed. Oxford, 1936), págs. 197-222. Sobre el ensayo de Gentile, formula justas observaciones E. Garin, *Medioevo e Rinascimento...*, cit., págs. 195-97. Véase además G. Aquilecchia, Introducción a G. Bruno, *La Cena de le Ceneri*, Turín, 1955, que entre otras cosas corrige (pág. 58, nota 4) un error material de Gentile.

(47) Introducción a *La storia delle immagini...*, cit., pág. xxix.

(48) Saxl (*Veritas filia Temporis*..., cit., pág. 201) señala la relación entre el emblema de Marcolino (ya recordado por Gentile: cfr. *Giordano Bruno*..., cit., pág. 97, nota 1) y la descripción de la Calumnia que nos proporciona Luciano, y subraya que el Aretino, amigo y probable inspirador del tipógrafo de Forlí, se basó en el texto de Luciano, no como alegoría erudita, sino como realidad viva y presente. Cfr. también Saxl, *Lectures*..., cit., I, pág. 167.

(49) *Id.*, *Veritas filia Temporis*..., cit., pág. 202.

(50) *Id.*, *Die Bibliothek Warburg*..., cit. págs. 7-8. Cfr. también más atrás, nota 6, la observación de Momigliano sobre la distinta relación de Warburg y de Saxl para con la Antigüedad clásica.

(51) La noción warburguiana de *Pathosformeln* es retomada por Saxl y Panofsky, y adaptada a distintas acepciones, bastante significativas. Saxl la entiende en un sentido "realista", aunque sin profundizar demasiado en el problema; el segundo, en un sentido "idealista" (remitiéndose al uso goethiano de este término). Véase el ensayo de Saxl, *Continuità e variazione nel significato delle immagini*: la imagen de Hércules luchando con el toro "devino clásica en el momento mismo en que fue inventada; pero en su forma olímpica, no en la délfica, pues evidentemente fue en Olimpia donde el juego de fuerzas encontró *su expresión más lógica*", y más adelante, siempre en el mismo sentido: "una nueva *fórmula, más realista y más lógica* que la creada por las civilizaciones orientales", "una nueva *forma, más lógica desde el punto de vista realista*" (*La storia delle immagini*..., cit., págs. 6, 9, 15; las cursivas son mías). Por su parte, Panofsky, en *Albrecht Dürer e l'antichità classica*, escribe: "*En el arte clásico* fueron sublimados, no sólo la estructura y el movimiento del cuerpo humano, sino también las emociones activas y pasivas del ánimo, según los preceptos de la 'simetría y la armonía', en el noble equilibrio y en la lucha furiosa, en la despedida dulce y triste y en la danza desenfrenada, en la calma olímpica y en la acción heroica, en el dolor y la alegría, en el miedo y el éxtasis, en el amor y el odio. Todos estos estados pasionales fueron reducidos, para usar una expresión cara a Aby Warburg, a 'fórmulas de pathos', que conservarían su validez durante muchos siglos y *que nos parecen 'naturales' precisamente porque son 'idealizadas' respecto de la realidad, es decir, porque infinitas observaciones aisladas fueron condensadas en ellas y sublimadas en una experiencia universal*" (*Il significato*..., cit., pág. 253; las cursivas son mías).

(52) Citado por Gentile, *Giordano Bruno*..., cit., pág. 97, nota 1.

(53) *Ibid.*, págs. 102-103.

(54) Saxl, *Veritas filia Temporis*..., cit., pág. 218-219. De todos modos, adviértase, a fin de no caer en un equívoco, que tampoco en estos testimonios el lema significa apertura o progreso indefinidos hacia la verdad. La contraposición entre los antiguos filósofos y Descartes (o Newton) es por cierto muy significativa: pero sigue en pie el hecho de que la verdad se revela *totalmente* en un punto muy preciso de la historia humana. Nada tiene que ver aquí el historicismo.

(55) Cfr. más atrás, nota 12.

(56) Saxl, *Veritas filia Temporis*..., cit., págs. 220-221.

(57) Las relaciones de Saxl con Warburg, después que éste sanó, no fueron apacibles; cfr. Bing, en *La storia delle immagini*..., cit., pág. 191.

(58) Heise, *Persönliche Erinnerungen*..., cit., pág. 23.

(59) *Ibid.*, pág. 57: "Qualität im rein äesthetischen Sinne war für ihn nicht die oberste Wertkategorie..." De la misma manera, Saxl señala que Warburg carecía de "aesthetic refinement" (el término de comparación es J. Mesnil) (*Lectures*..., cit., I, pág. 343). Ello no desvirtúa el hecho de que Warburg se diera cuenta, cada vez mejor, de la importancia de sus estudios, aun para la apreciación estética de las obras de arte; es significativo que la frase que concluye el ensayo sobre el testamento de Francesco Sassetti ("...corregir históricamente una consideración unilateralmente estética") haya sido modificada por Warburg, en un segundo momento, como "consideración unilateralmente hedonista" (cfr. *La rinascita*..., cit., pág. 246; *Die Erneuerung*..., cit., pág. xvi).

(60) B. Croce, *Gli dèi antichi nella tradizione mitologica del Medio Evo e del Rinascimento*, en "La parola del passato", I (1946), págs. 273-85, en especial pág. 277 (a propósito de J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Londres, 1940). Sobre la posición de Croce, véase el

juicio de Gombrich, *Icones Symbolicae. The Visual Image en Neo-Platonic Thought*, en JWCI, XI (1948), pág. 163, nota 2.

(61) En algunos casos, como destacó Warburg, el escaso o nulo valor de una obra facilita en la práctica la reconstrucción del "programa" iconográfico subyacente. Cfr. *La rinascita*..., cit., pág. 252: "y por último elegiré la representación del mes de julio, porque en ella una personalidad de artista menos pronunciada deja traslucir el programa erudito de la manera más tangible" (y cfr. también pág. 261). Se trata, desde luego, de una observación aislada; Warburg no pretende sostener que la fidelidad a un programa iconográfico impida siempre el logro de valores artísticos (con lo cual volveríamos a caer, en cierto sentido, en la posición de Croce recordada más atrás).

(62) Bing, *Aby M. Warburg*..., cit., pág. 110. Las implicaciones de una "historia de la cultura" concebida en términos análogos a los de Burckhardt, es decir, asumiendo el arte como un elemento caracterizante, unificador de un período histórico, fueron examinadas por F. Gilbert (cfr. *Cultural History and its Problems*, en *XIe. Congrès International des Sciences Historiques. Rapports*, I, Upsala, 1960, págs. 40-58). Para una tendencia extrema en este sentido, cfr. C. J. Friedrich, *Style as the Principle of Historical Interpretation*, en 'The Journal of Aesthetics and Art Criticism", XIV (1955), págs. 143-151, y las críticas justamente severas de D. Cantimori, *L'età barocca*, en *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Convegno internazionale - Roma 21-24 aprile 1960*, Roma, 1962, págs. 395-417. Pero con estas discusiones nos alejamos mucho de los problemas formulados por Warburg y sus continuadores.

(63) Cfr. Momigliáno, *G. Bing*..., cit., pág. 857. Y véanse también las declaraciones de Saxl en *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken*, en *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Phil-hist. Kl., 1915, 6-7 Abh., págs. v-vi.

(64) Conferencia citada en *La storia delle immagini*..., cit., págs. 105-18. Saxl expone aquí los resultados de su investigación, recogida en volumen el año anterior (*La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassarre Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina*, Roma, 1934).

(65) Cfr. *La storia delle immagini*..., cit., págs. 85-104. La conclusión es típicamente warburguiana: "En el período que llamamos Renacimiento estos símbolos primordiales, cargados de emociones, son despertados y renacen así a una nueva vida. Uno de ellos es el toro. Otros son las bacantes locas y Orfeo asesinado" (pág. 104; corrijo una leve equivocación del traductor). Como se sabe, la bacante y Orfeo habían sido aislados como fórmulas de pathos por el propio Warburg (cfr. *La rinascita*..., cit., págs. 195-96).

(66) Cfr. Bing, Prefacio citado, págs. 10-11.

(67) Cfr. *Lectures*..., cit., I, págs. 277-85. El hecho de que ésta y las siguientes sean simples conferencias (pero ¡de qué nivel!) carece de importancia para nuestra tesis que no versa sobre lo novedoso, presente con mucha frecuencia, de los resultados, sino sobre el sesgo y la concatenación de la argumentación.

(68) Cfr. *Lectures*..., cit., I, pág. 277. Aquí se advierte el eco de las consideraciones de Cassirer sobre la "asemanticidad" del arte figurativo, consideraciones que, cosa extraña, Ragghianti considera un "sometimiento de la visualidad humana a la verbalidad o, peor aun, una disolución en ésta" (Prefacio a K. Fiedler, *L'attività artistica*, Venecia, 1963, pág. 36). En todo caso, serían el opuesto exacto, es decir una reivindicación de la especificidad del lenguaje artístico, contra toda posición abstractamente logicizante. A la "polisemia" de la imagen alude, en otro sentido y en un contexto diferente, C. Brandi, *Le due vie*, Bari, 1966, págs. 63-64 y *passim*. Cfr. más adelante, nota 152.

(69) Publicado por E. His. *Holbeins Verhältnis zur Bassler Reformation*, en "Repertorium für Kunstwissenschaft", II (1879), págs. 156-159.

(70) *Lectures*... cit., I, pág. 279.

(71) *Ibid.*, págs. 281-282.

(72) Véase, precisamente a propósito de Holbein, la significativa suerte corrida por la edición de la *Danza macabra* en Lyon, muy bien reconstruida por N. Zemon Davis, *Holbein's Pictures of Death and the Reformation at Lyons*, en "Studies in the Renaissance", III, 1956, págs. 97-130: los impresores que publicaron la obra la insertaron en un contexto más o menos

ortodoxo, según los casos, variando las leyendas explicativas pero dejando siempre iguales las imágenes.

(73) Cfr., sobre todo este problema, H. Grisar, S. J., y F. Heege, S. J., *Bilderkampf in den Schriften von 1523 bis 1545*, Friburgo, 1923, págs. 1-23 (*Luthers Kampfbilder*, entrega III).

(74) Cfr. *ibid.*, pág. 14, y M. Gravier, *Luther et l'opinion publique*, París, 1942, pág. 293.

(75) Cfr. *La rinascita...*, cit., págs. 311-89.

(76) Cfr. Gravier, *Luther...*, cit., págs. 294-95; Grisar y Heege (*Der Bilderkampf...*, cit., pág. 20-21) afirman que "sin duda" las dos figuras del asno-Papa y del ternero-monje fueron grabadas por el autor de *Passional*, es decir, Cranach. Otros estudiosos las atribuyen al taller de Cranach.

(77) Cfr. del mismo Saxl, *Holbein' s Illustrations to the 'Praise of Folly' by Erasmus*, en "The Burlington Magazine", lxxxiii, 1943, págs. 275-79.

(78) Cfr. *Lectures...*, cit. págs. 282-83. En cuanto a la atribución del *Hercules Germanicus* a Holbein, y para su interpretación y la referencia a la carta de Hugwald, cfr. D. Burckhardt-Werthemann, *Drei wiedergefundene Werke aus Holbeins früherer Baslerzeit*, in "Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde", iv, 1905, págs. 33-37, y sobre todo P. Burckhardt-Biederman, *Ueber Zeit und Anlass des Flugblattes: Luther als Hercules Germanicus*, ibid., pág. 38-44. La estampa (atribuida inicialmente a H. Baldung Grien) fue entendida erróneamente como filoluterana por F. Baumgarten, *Hans Baldungs Stellung zür Reformation*, en "Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins", nueva serie xix, 1904, págs. 249-55; E. Wind (*"Hercules" and "Orpheus": Two Mock-Heroic Designs by Dürer*, en JWCI, II, 1938-39, págs. 217-18, interpretó, de manera no convincente, al *Hercules* como una respuesta satírica a un dibujo de Durero que representaba al *Hercules Gallicus*. Pero fuera de las argumentaciones de Wind (sobre ellas, cfr. E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1948, I, págs. 73-76, II, pág. 26, así como R. E. Hallowell, *Ronsard and the Gallic Hercules Myth*, en "Studies in the Renaissance", IX, 1962, pág. 249, nota 28), la estampa no puede definirse como "satírica". Adviértase ante todo que el epíteto *Hercules Germanicus* era atribuido al comienzo del siglo XVI al emperador Maximiliano I, en ocasiones representado con formas hercúleas (cfr. P. du Colombier, *Les triomphes en images de l'empereur Maximilien Ier*, en *Les fêtes de la Renaissance, II. Fetes et cérémonies au temps de Charles Quint*, París, 1960, pág. 112, nota 33). Además, la figura de Lutero-Hércules aparece grandiosamente terrible, no grotesca ni caricaturesca. Para entender su significado es preciso hacer referencia, tal vez, a una serie de pasajes de Erasmo, no tomados lo bastante en cuenta por quienes se han ocupado de este problema. La comparación entre sus propios trabajos y los de Hércules, enunciada en el adagio "Herculei labores" (cfr. *Adagiorum chiliades quator cum sesquicenturia...* (Ginebra, 1558, col. 615-23) reaparece más de una vez en el epistolario erasmiano. Erasmo, imitado por sus corresponsales, alude a sí mismo como Hércules; un Hércules cuyos trabajos consisten en la lucha contra los frailes y los seguidores de la escolástica, o bien en la restauración de un texto que el tiempo ha cubierto de incrustaciones y corrupciones (cfr. *Opus epistolarum*, ed. Allen, II, págs. 86, 406, 539-40; IV, págs. 77, 266; VIII, págs. 71, 117; IX, págs. 117, 125; y cfr. además *Briefwechsel des Beatus Rhenanus*, edición preparada por A. Horawitz y K. Hartfelder, Leipzig, 1886, pág. 393). Me parece que todo esto aclara aun más el significado de la estampa del *Hercules Germanicus*; se trata de una tentativa sutil, y políticamente muy hábil (adviértase que estamos en 1522, es decir, en un momento en el cual Erasmo, aunque presionado desde muchos sectores, aún no ha tomado posición abiertamente respecto de Lutero), de presentar a Lutero en actitud erasmiana, decidido a combatir por la purificación de la teología y de las letras contra Aristóteles, Santo Tomás, Occam, Duns Scoto y demás. Y cfr. lo que ya escribía Burckhardt-Biedermann, *Ueber Zeit und Anlass...*, cit., pág. 42. Curiosamente, el ambiguo epíteto de "Hércules Germánico" fue adoptado, prescindiendo de sus implicaciones filoerasmianas, por R. Bainton, como título de un capítulo de su hermoso *Lutero* (trad. it., Turín, 1960, pág. 93).

(79) *Lectures...*, cit., pág. 267.

(80) *Ibid.*, pág. 270.

(81) Un intento no muy convincente de poner en duda la plena adhesión de Durero a la reforma luterana fue el de H. Lutz, *Albrecht Dürer und die Reformation. Offene Frage*, en *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae...*, Munich, 1961, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. XVI, págs. 175-83.

(82) *Lectures...*, cit., I, págs. 271, 273.

(83) Adviértase que Panofksy, en su libro sobre Durero (*The Life and Art of Albrecht Dürer*, cit.), que Saxl tuvo sin duda presente en el momento de escribir las páginas aquí analizadas, era bastante más cauteloso al examinar las trasformaciones del estilo de Durero en los años de su crisis religiosa. En primer lugar, Panofksy subrayaba ante todo (pág. 199) que las repercusiones no fueron sólo estilísticas, sino también iconográficas (salvo contadas excepciones, Durero abandonó en ese período los temas no religiosos). En segundo lugar, inclusive cuando Saxl sigue más de cerca los análisis de Panofksy (cfr. Saxl, *Lectures...*, cit., I, pág. 271, II, figs. 190a y 190b; Panofksy, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, cit., I, págs. 199-200) tiende a acentuar los paralelismos psicologizantes (Panofsky, trazando un balance, se limita a escribir que el acento del arte de Durero pasó en ese período "from lineal values and dynamic movement to schematized volume", pág. 200). Más significativa aún es la divergente interpretación del *Cristo en el monte de los Olivos*, 1521, que proporcionan ambos estudiosos. En tanto que, como hemos visto, para Saxl el gesto de Cristo al caer al suelo con los brazos abiertos expresaría "el estado de ánimo de Durero: la salvación consiste en un total sometimiento a la fe", para Panofsky (*The Life and Art of Albrecht Dürer*, pág. 220) ese gesto es un eco de una iconografía arcaica, basada en una interpretación "insólitamente literal" de los correspondientes pasajes de san Mateo y san Marcos (Mateo, 26.39: "Et progressus pusillum procidit in faciem suam"; Marcos, 14.35: "Et cum processisset paululum, procidit super terram"). Me parece que, indudablemente, la interpretación de Panofksy es, con mucho, la más fundada y convincente.

(84) Para este término, usado aquí en la acepción propuesta por E. H. Gombrich, véase más adelante.

(85) Esto vale también para una conferencia sobre Velázquez pronunciada por Saxl en 1942 (una de las menos felices de él, a decir verdad), que se sitúa, por decirlo así, a medio camino entre las deducciones estilísticas de los ensayos sobre Holbein y Durero, y una utilización de la obra de arte como "Photoersatz der Vergangenheit" (cfr., para esta expresión, G. Bandmann, *Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte*, en "Jahrbuch für Aesthetic und allgemeine Kunstwissenschaft", VII, 1962, págs. 146-66, que en conjunto ofrece bastante menos de lo que se promete en el título). Hay en esa conferencia un paralelismo, en definitiva, un tanto mecánico, entre los hechos políticos de España, por un lado, y los retratos de Felipe IV realizados por Velázquez en distintos períodos, por el otro. En base a este esquema, Saxl puede percibir en el primer retrato a un joven vestido con elegancia, "cuyos intereses principales eran en ese período las mujeres y los caballos; y a quien Olivares tenía que obligar mediante amenazas a cumplir sus tareas de rey" (*Lectures...*, cit., I, pág. 313); en otro, cierta *joie de vivre*, unida a una tranquila dignidad (pág. 314); en un retrato posterior, una fisonomía monumental, plena de dominio de sí, ya no amedrentada por las reprimendas de Olivares (págs. 314-15); en otro más, el rostro de un rey "decidido a recuperar lo que Olivares había perdido en los diez años anteriores" (pág. 319). El supuesto positivista de que para saber "cómo era Felipe IV en los distintos períodos de su existencia" basta remitirse, sin más, a los retratos de Velázquez, no está atenuado por la insistencia de Saxl sobre la creciente madurez estilística del pintor. Adviértase que H. I. Marrou (*De la connaissance historique*, París, 1962) recurre en dos ocasiones (págs. 231-32, 295-96) al ejemplo de los retratos —de Cleopatra, de Luis XIV— para demostrar, en polémica con las concepciones positivistas, "la inextricable mescolanza de sujeto y objeto" que caracteriza al conocimiento historiográfico.

(86) Es inútil dar ejemplos; bastará recordar la amplísima utilización que han hecho de los testimonios figurativos, desde un principio y con frecuencia cada vez mayor, los historiadores de la Antigüedad.

(87) Cfr., por ejemplo, el pasaje de A. Grenier a propósito de la estatua de Augusto encontrada en Prima Porta, y el comentario de R. Marichal, en *L'histoire et ses méthodes*, por Ch. Samaran, París, 1961 (*Encyclopédie de la Pléiade*, XI), pág. 1352 (la referencia a Bloch se encuentra en la página anterior). (Adviértase que la posición de Bloch al respecto era muy distinta: cfr. el pasaje citado de P. Francastel, *Art et Histoire: dimension et mesure des civilisations*, en "Annales ESC", XVI, 1961, pág. 297.)

(88) Para todo ello, cfr. más adelante.
(89) Cfr. E. Wind, *Some Points of Contact between History and Natural Science*, en *Philosophy and History...*, cit., págs. 255-64.
(90) Cfr. *Ibid*, pág. 257; Panofksy, *Il significato...*, cit, págs. 11-13.
(91) Ver más adelante, nota 107.
(92) Cfr. Panofsky, *Il significato...*, cit., págs. 11-13.
(93) Las implicaciones de los ensayos teóricos del período alemán de Panofsky se le escapan en gran parte a quien, como yo, no posea un conocimiento ni siquiera aproximado de las discusiones desarrolladas sobre este tema en Alemania entre las dos guerras. De la misma manera, se me escapa en qué medida hubo ruptura y en qué medida continuidad entre el Panofsky del período alemán y el del período norteamericano (como se sabe, este estudioso emigró a Estados Unidos en 1933). Sea como fuere, en la medida que se encontraba precoz y estrechamente vinculado al grupo de Warburg, Panofksy tuvo una formación peculiar de la que jamás renegó del todo. Es sintomático, para dar un ejemplo, que Wind y Saxl polemicen con Wölfflin (principalmente) y con Riegl en nombre de una interrelación cada vez más estrecha entre la historia del arte y las demás disciplinas históricas, en tanto que Panofksy, en sus primeros ensayos, critica las implicaciones psicologistas y fisiologistas de las teorías de Riegl y Wölfflin, en nombre de una filosofía trascendente del arte de tono fuertemente kantiano).
(94) Cfr. Bialostocki, *Iconografia e iconologia...*, cit., col. 168.
(95) El ensayo se encuentra traducido en *La prospettiva...*, cit., págs. 215-32.
(96) "Una descripción que fuera de verdad *puramente formal*, no podría ni siquiera valerse de expresiones como 'piedra', 'hombre', o 'rocas'; antes bien, debería limitarse, en principio, a conectar entre sí los colores que se distinguen uno de otro a través de distintos matices y que, cuando mucho, pueden ser relacionados con conjuntos formales casi ornamentales y casi tectónicos; debería limitarse a describirlos como elementos compositivos completamente carentes de sentido, y aun equívocos desde el punto de vista parcial... No siempre es posible 'reconocer' lo que ilustra el cuadro. Todos sabemos qué es un mandril; pero para 'reconocerlo' en este cuadro [de Franz Marc, en la Kunsthalle de Hamburgo] debemos estar en la *'actitud'*, como se suele decir, según los principios de las representaciones expresionistas que dominan en la obra de arte" (*La prospettiva...*, cit., págs. 216, 219).
(97) Véase más atrás, nota 20.
(98) *La prospettiva...*, cit., págs. 227-28.
(99) *Il problema dello stile nelle arte figurative, ibid.*, pág. 155.
(100) *Il concetto del "Kunstwollen", ibid.*, pág. 166. El elemento de complicación introducido por Panofsky en este ensayo es el siguiente. El estudioso rechaza la interpretación del *Kunstwollen*, no sólo con referencia a la psicología del artista, sino también en relación con la "psicología de la época". Y ello, por dos motivos. O bien se trata de "intenciones o de valoraciones conscientes, las que se encuentran formuladas en la teoría contemporánea del arte o en la crítica de arte", y entonces deben ser consideradas "un *fenómeno paralelo* a los resultados artísticos de una época" y ser interpretados del mismo modo que estos últimos; o bien —y aquí el argumento se vuelve más interesante— "nos encontramos frente a corrientes, a voliciones que actúan de manera inconsciente, que todavía no se han concretado en la forma de una tradición documentada cualquiera, y que por ello sólo pueden ser ubicadas en base a los fenómenos artísticos en sí, a esos mismos fenómenos que, por su parte, exigen ser explicados por medio de ellas (a tal punto que el 'hombre gótico', o bien 'el primitivo', sobre la base de cuya presunta existencia tratamos de explicar determinado producto artístico, es en realidad la hipóstasis de una impresión provocada en nosotros, precisamente por sus productos artísticos)" (*ibid*, págs. 163-64). Se individualiza aquí, con suma agudeza, el peligro de caer en un círculo vicioso, implícito en cualquier "explicación" de los fenómenos artísticos que utilice categorías histórico-culturales derivadas de considerar, a menudo en forma muy superficial, a los fenómenos artísticos en sí mismos; pero el lector que tenga presentes las formulaciones posteriores de Panofsky a propósito del método iconológico se ve inducido a pensar, en un principio, que ese "círculo" se quebraría con facilidad si, como propondrá a continuación el propio Panofsky, los fenómenos artísticos, en lugar de ser considerados, como aquí, en una especie de artificioso aislamiento, fuesen

introducidos en una consideración de conjunto de los productos culturales de determinada sociedad. Pero no es casual que Panofksy se detenga aquí ante la perspectiva de una inserción de los fenómenos artísticos en un contexto histórico más general. En este ensayo existe una clara contraposición entre "historia del sentido inmanente" de los fenómenos artísticos e historia del arte (véase más adelante, nota 102).
(101) Cfr. *Il significato...*, cit., pág. 44 y, en oposición, *La prospettiva...*, cit., pág. 230. Cfr. además E. Garin, Introducción a *La storia delle immagini...*, cit., pág. XXI. Sobre el Prefacio a los *Studies...*, cfr. las precisas observaciones de R. Klein, *Considérations sur les fondements de l'iconographie*, en *Archivio di filosofia*, 1963, págs. 419-36.
(102) Cfr. *La prospettiva...*, cit., págs. 166-67: la historia del sentido, "por cierto, no debe ser confundida con la explicación *genética*, como nos lo propondría, erróneamente, la concepción psicologista de la voluntad artística". Y cfr. págs. 171-72: "Si sostenemos un tipo de consideración 'trascendental' en el ámbito de la ciencia del arte, no apuntamos en absoluto a ubicarla *en lugar* de una historiografía artística que proceda en forma puramente histórica, sino sólo a reclamar para esa consideración trascendental un derecho de precedencia *junto* a la historiografía; sólo queremos demostrar que el método de 'la historia del sentido' (*sinngeschichtliche Methode*), lejos de querer *reprimir* el trabajo puramente histórico, es el único capaz de *integrarlo...*" Pocas páginas antes, Panofsky había especificado que la tarea de esta "historia del sentido inmanente" es la deducción de un verdadero esquema de categorías trascendentales, válidas a priori: "Si es cierto que la tarea de la ciencia del arte es entender, más allá de la explicación de fondo y del análisis formal de los fenómenos artísticos, la *'voluntad artística'* que en ellos se realiza y que constituye la base de todas sus cualidades estilísticas; y si es cierto que hemos podido comprobar que esa voluntad artística sólo puede tener el significado de un *sentido inmanente* de la obra de arte... resulta igualmente cierto que la tarea de la ciencia del arte debe ser también la de crear categorías válidas a priori, las cuales, como las de la causalidad (que se adaptan como criterios de determinación de su esencia gnoseológica al juicio formulado lingüísticamente), se adapten así al fenómeno artístico, como criterios de determinación de su sentido inmanente. Categorías que ahora, sin embargo, y a diferencia de las primeras, no deberían designar la forma del *pensamiento* que produce la experiencia, sino la forma de la *intuición* artística" (*ibid.*, pág. 169). Fruto de este momento del pensamiento de Panofsky es el ensayo *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte. Contributo alla discussione sulla possibilità di 'concetti fondamentali nella scienza dell'arte'* (1925; *ibid.*, págs. 178-214).
(103) Cfr. el cuadro sinóptico en *Il significato...*, cit., pág. 44: el "principio correctivo de la interpretación" iconológica es dado por la "historia de los *síntomas culturales* o *símbolos* en general (estudio del modo en que, en diversas condiciones históricas, las *tendencias esenciales del espíritu humano* se expresan por medio de *temas* y *conceptos* específicos" (las cursivas, aquí y en otras partes, son de Panofksy).
(104) Cfr. C. Gilbert, *On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures*, en "The Art Bulletin", XXXIV, 1952, págs. 202-16. Los ejemplos adoptados por Gilbert (quien por lo demás nos informa que en los ambientes reaccionarios norteamericanos "iconologist" se había convertido en un término ambiguo y casi insultante, más o menos como "intellectual"), no son, sin embargo, siempre convincentes. Gilbert concluye (pág. 216) haciendo votos por una "iconology of richer scope" (una iconología de más largo alcance) que incluya también la interpretación de las "non subject pictures". (A Gilbert le contestó concisamente Panofsky, en el nuevo prefacio a la segunda edición (1962) de los *Studies in iconology*, pág. v-vi.) Cfr. además, sobre un problema tocado por Gilbert, E. H. Gombrich, *Renaissance, Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, en "Gazette des Beaux-Arts", serie VI, xlii (1953), 95, pág. 335-60 (para un juicio sobre el ensayo de Gilbert, que coincide con todo lo dicho más atrás, cfr. *ibid.*, pág. 360).
(105) Cfr. *Studies in iconology...*, cit., pág. 178 y nota 18.
(106) *Ibid.*, pág. 229.
(107) *Il significato...*, cit., pág. 42. A esta altura se podría proponer un cotejo entre el método iconológico de Panofsky y la crítica estilística de Leo Spitzer. El punto de partida está dado por la indudable analogía entre el "círculo metódico", que Panofsky toma, como hemos visto, de E. Wind, y el "círculo filológico", o procedimiento "desde la periferia al centro",

del cual habla Spitzer: ambos derivan (aunque en el caso de Wind falta el apoyo documental) de Dilthey, que a su vez remitía a un discurso de Schleiermacher sobre la hermenéutica (cfr. L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, 1966, pág. 94 y 273-77). Esta analogía puede profundizarse, aun teniendo presente la obvia diferencia de personalidad, formación e intereses comunes a ambos métodos (para Spitzer, cfr. el hermosísimo ensayo de C. Cases, *Leo Spitzer e la critica stilistica*, ahora en *Saggi e note di letteratura tedesca*, Turín, 1963, págs. 267-314). Al igual que Spitzer, aunque con mayor cautela, Panofksy postula un método interpretativo —el iconológico— basado en una intuición irracional; por lo demás, ambos, frente a las forzadas interpretaciones y los arbitrios más abiertamente irracionalistas (Heidegger, para Panofsky; la escuela de Stefan George, para Spitzer), invocan el control objetivo constituido por los textos y por el material documental. Por otro lado, Spitzer, después de haber indicado en 1930 el objetivo de "poner en evidencia la inconsciente voluntad formal (*Formwillen*) de una obra de arte", se redujo (1948) al solo análisis del significado consciente, poniendo en guardia de manera explícita contra "el examen de las intenciones inconscientes del poeta" (cfr. Cases, *Saggi e note...*, cit., pág. 270-71); Panofsky recorrió una trayectoria prácticamente análoga (véase más adelante; la misma expresión "inconsciente voluntad formal" remite a expresiones panofskianas citadas más atrás). Inclusive la imposibilidad de llegar a un juicio de valor estético, los peligros de la unilateralidad del enfoque iconológico y el riesgo conexo de remitir en último análisis a juicios o categorías historiográficas no debatidos en forma adecuada, encuentra su correspondencia, en cierto modo, en la crítica estilística de Spitzer (en la que, sin embargo, la arbitrariedad es indudablemente mayor) (cfr. Cases, *Saggi e note...*, cit., págs. 294 y sigs., 280-281). Resulta evidente que estas indicaciones sólo quieren aludir a un contexto cultural común a esos dos estudiosos, que ha condicionado en cierta medida sus itinerarios metodológicos, pero no a influencias recíprocas.

(108) *Il significato...*, cit., pág. 43.

(109) Ello ha sido destacado por E. Garin, Introducción a *La storia delle immagini...*, cit., pág. xxi, quien comenta: "vale la pena subrayar la desaparición, etc.", pero sin precisar en qué sentido. Entre las más recientes investigaciones iconográficas de Panofksy, cfr. sobre todo *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, Londres, 1961. En cambio, siempre de Panofsky, es rico en análisis iconológicos en sentido estricto *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, ed. preparada por H. W. Janson, Londres, 1964.

(110) Cfr. O. Pächt, *Panofksy's Early Netherlandish Painting - II*, en "The Burlington Magazine", xcviii, 1956, pág. 276. Advierto que para este parágrafo me han sido muy útiles las indicaciones proporcionadas por Bialostocki, *Iconografia e iconologia...*, cit. De este autor léase también *Teoria i twórczosć. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznán, 1961 (con sumario en inglés en las págs. 210-13).

(111) E. H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle*, en JWCI, VIII, 1945, pág. 13.

(112) Para Saxl, cfr. G. Bing, en apéndice a *La storia delle immagini...*, cit., pág. 179; Saxl colaboró también en la *Festschrift für Julius Schlosser* (1927) con el ensayo *Aller Tugenden und Laster Abbildung*. Para la citada colaboración de Schlosser en los *Vorträge*, cfr. el ensayo *Von modernen Denkmalkultus*, en *Bibliothek Warburg. Vorträge 1926-27*, Leipzig-Berlín, 1930. págs. 1-21.

(113) Cfr. O. Kurz, Introducción a J. von Schlosser, *L'arte del Medioevo*, Turín, 1961, pág. xxviii.

(114) Es típico el dejo irónico de la pág. 218 de *Art and Illusion. A Study in the Psychology of pictorial Representation*, Londres, 1962 (cfr. *Arte...*, cit., pág. 311). Sólo excepcionalmente la impaciencia por proseguir una apretada argumentación teórica induce a Gombrich a no demorarse en los meandros de la investigación filológica: se trata, repetimos, de la tendencia excepcional a "over-simplify" (simplificar en exceso) (que no debe confundirse con el "extremismo" teórico que señala R. Arnheim), la cual le fue reprochada por el recensor anónimo de *Art and Illusion* en el "Times Literary Supplement" (8 de abril de 1960, págs. 217-18). Para otro ejemplo en el mismo sentido, cfr. *Light, Form and Texture in XVth Century Painting*, en "Journal of the Royal Society of Arts", CXII, 1963-64, pág. 844, a propósito del conocimiento de la pintura flamenca por Leonbattista Alberti.

(115) *Botticelli's Mythologies...*, cit., en JWCI, VIII, 1945, pág. 7-60; *Icones Symbolicae*, cit., en JWCI, XI, 1948, págs. 163-92. (Adviértase que la imagen de la Historia, tomada de C. Giarda, *Icones symbolicae*, y reproducida en el grabado 32c —y cfr. también pág. 192—, deriva, como lo indican la figura tricéfala y la leyenda explicativa, del tipo iconográfico estudiado por Panofsky en el ensayo *L'allegoria della prudenza di Tiziano: poscritto*, ahora en *Il significato...*, cit., págs. 149-68.) Otro ejemplo muy evidente de estos focos de interés teórico predominantes en Gombrich lo da el ensayo *Raphael's Madonna della Sedia*, Londres, 1956.

(116) *A Bibliography of the Survival...*, cit., págs. 3-5.

(117) *Ibid.*, págs. 100-1. Un eco parcial de esta crítica, aunque sin referencias a Panofsky, se encuentra en G. Tonelli, *E. H. Gombrich e l'estetica delle arti figurative*, en "Filosofia", XIII, 1962, págs. 62-64.

(118) Cfr. las exactísimas observaciones generales, en este sentido, de E. Garin, recensión de A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Ginebra, 1954, en "Bibliotheque d'Humanisme e Renaissance", XVII, 1955, pág. 455. D. Cantimori (*Il problema rinascimentale di Armando Sapori*, ahora en "Studi di storia", Turín, 1959, pág. 377), observa que "si se entiende, mecánica y estáticamente, la relación vida económica-vida social, política, 'cultural', como relación de *coincidencia*, nos internamos por un camino que... impide una real comprensión histórica", y concluye: "me parece que la preocupación por la coincidencia termina por conducir a un callejón sin salida, como lo demuestra el fracaso del intento de Antal, puesto que no es posible reducirlo todo a la relación comitente-artista". El problema que aquí se analiza es distinto, pero la observación puede extenderse a él. Como se sabe, Antal se inspiró en los estudios de Warburg y sus continuadores, aunque entendiéndolos en clave por lo general sociológica (cfr., por ej., *Remarks on the Method of Art History: I*, en "The Burlington Magazine", XCI, 1949, sobre todo pág. 50).

(119) Cfr. "Kristische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", VI, 1937, págs. 109-16; traducción inglesa en E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Londres, 1963, págs. 70-77.

(120) *Wertprobleme...*, cit., pág. 114 (*Meditations...*, cit., pág. 75). El rechazo del paralelismo perspectiva lineal-conciencia histórica había sido formulado en términos casi análogos: cfr. *A Bibliography...*, cit., pág. 100. Traduzco "physiognomisch" como "fisonómico" y no como "expresivo", para conservar la alusión implícita a Lavater (cfr., siempre de Gombrich, el brillantísimo ensayo *On Physiognomic Perception*, 1960, ahora en *Meditations...*, cit., págs. 45-55, en especial págs. 45, 48, 49). Este tema de la "physiognomic fallacy" se replantea a cada instante en los escritos de Gombrich (véase también más adelante). Ha sido formulado de manera más precisa por M. Schapiro, *Style*, en *Anthropology Today: Selections*, edición preparada por S. Tax, Chicago, 1962 (la primera edición es de 1953), sobre todo págs. 296-300, en términos muy parecidos a los usados por Gombrich, quien sin embargo no es citado. (Para una referencia de Gombrich a este escrito de Schapiro, cfr. *Meditations...*, cit., pág. 168, así como *Art...*, cit., págs. 16, 18.) La referencia a Gombrich como elaborador de esta noción es, en cambio, explícita en L. D. Etlinger, *Art History Today. An Inaugural Lecture delivered at University College, London, 9 March 1961*, Londres, 1961, *passim*.

(121) *Wertprobleme...*, cit., págs. 114-115; *Meditations...*, cit., pág. 76, también aquí retomado de cerca y desarrollado por M. Schapiro, *Style...*, cit., pág. 299: "A common tendency in the physiognomic approach to gruop style has been to interpret all the elements of representation as expressions", etcétera.

(122) Con énfasis especial en el prefacio a *Art and Illusion...*, cit., pág. IX, Gombrich declara haber tomado contacto con Popper antes de la entrada de las tropas hitlerianas en Viena. Por otra parte, en el ensayo que estamos examinando, escrito en 1935, poco antes de que el autor emigrara a Londres (*Meditations...*, cit., pág. XI), hay un probable indicio de la influencia de Popper, en el pasaje en que se señala polémicamente el "historicismo (*Historismus*) de la historia del arte en clave expresionista" (*Wertprobleme...* cit., pág. 115, nota; *Meditations...*, cit., pág. 76, nota). La postura polémica de Popper contra el historicismo es muy

conocida; y en el prefacio a la edición inglesa (Londres, 1960) de *The Poverty of Historicism* el autor recuerda que una primera redacción de su libro, escrito en 1935, ya se había difundido, con el mismo título (que, por supuesto, alude a Marx y, antes aun, a Proudhon) a principios de 1936 (*The Poverty...*, cit., pág. VII). Sobre el singular uso por parte de Popper del término "historicismo", cfr. las precisas observaciones críticas de E. H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, trad. it., Turín, 1966, pág. 73, nota; 101, nota.

(123) Cfr. *Art...*, cit., págs. 16-17, y la recensión, sumamente áspera, del volumen por un grupo de discípulos de Sedlmayr, en "The Art Bulletin", XLVI, 1964, págs. 418-20. No me ha sido posible ver el capítulo de Gombrich sobre *Kunstwissenschaft* en *Die Atlantisbuch der Kunst*, compilado por M. Hürlimann, Zurich, 1952. La introducción de Sedlmayr a los ensayos de Riegl ha sido reproducida en *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburgo, 1958 (*Rowohlts deutsche Enzyclopädie*, 71), págs. 14-34, con el título de *Kunstgeschichte als Stilgeschichte (Die Quintessenz der Lehren Riegls)*. Recientemente, W. Hoffmann contrapuso, respondiendo a una encuesta sobre "Estructuralismo y crítica", al Gombrich de *Art and Illusion* con Sedlmayr y su "análisis estructural" (Editorial Il Saggiatore, *Catalogo generale 1958-65*, Milán, 1965, págs. XXXV-XXXIX).

(124) Para la polémica antihegeliana, basada explícitamente en supuestos popperianos, cfr. sobre todo *The Social History of Art* (recensión del volumen homónimo de A. Hauser), ahora en *Meditations...*, cit., ante todo págs. 88-89. A decir verdad, se trata de páginas que se cuentan entre las menos felices de Gombrich.

(125) *Wertprobleme...*, cit., pág. 115 (*Meditations...*, cit., pág. 76).

(126) Gombrich ha sido muy influido por Freud y el psicoanálisis (para su colaboración con E. Kris, véase más adelante), pero siempre se sirvió de ese material en forma nada servil; cfr. *Psycho-Analisis and the History of Art*, 1953, ahora en *Meditations...*, cit., págs. 30-44, y *Freud e l'arte*, en "Tempo presente", xi, febrero de 1966, págs. 22-40. Respecto de Jung, Gombrich siempre se expresó en términos muy críticos: cfr. *Meditations...*, cit., pág. 13, *Art...*, cit., pág. 87, etc., así como, en relación con una polémica respecto del impresionismo crítico, la recensión a la obra de K. Clarck, *Piero della Francesca*, en "The Bunlington Magazine", XCIV, 1952, pág. 178. Observaciones exactas, a partir de supuestos muy distintos, en Brandi, *Le due vie...*, cit., págs. 174-79. Gombrich afirma de manera categórica: "The artist's private feelings at the moment of production clearly do not enter here, and as to his personality — we have long learned to see the immense complexity that shields behind this simple word" (*Meditations...*, cit., pág. 26). También aquí parece claro que, al contrario de lo que sucede generalmente, la influencia del psicoanálisis no induce a Gombrich a simplificaciones ni a explicaciones apresuradas, muy por el contrario. Pero el rechazo de las vinculaciones apresuradas entre la "personalidad" del artista y la obra de arte, que hemos visto postuladas inclusive por un estudioso como Saxl a propósito de Durero, no puede inducir a negar *tout court* la existencia del problema. Con todo, en el análisis concreto, Gombrich atenúa la rigidez de esta y otras afirmaciones teóricas: cfr., por ejemplo, el citado ensayo *Psycho-Analysis and the History of Art* (a propósito de Picasso).

(127) Cfr. *Vissual Metaphors of Value in Art*, ahora en *Meditations...*, cit., sobre todo págs. 25-27 (pero el ensayo, hermosísimo, debería leerse completo).

(128) Cfr. *Expression and Communication*, ahora en *Meditations...*, cit., págs. 56-59. Una postura menos extrema en *Art...*, cit., pág. 18: "Si en verdad queremos tratar a los estilos como síntomas de otra cosa (y en ocasiones ello podría ser de gran interés), no podemos hacerlo sin alguna teoría de las alternativas". Pero véase también la polémica referente a la estética crociana, desarrollada en el ensayo *Tradition and Expression in Western Still Life*, 1961, ahora en *Meditations...*, cit., págs. 95-105.

(129) Sería inútil dar aquí indicaciones bibliográficas sobre los intentos de aplicar la teoría de la información o la semiótica a la estética. Para caracterizar la prudente posición de Gombrich (quien afirma, entre otras cosas: "The use I propose to make of the analysis of communication... is not to explain art, but tu criticize certain assumptions about art", *Meditations...*, cit., pág. 60), véase de todos modos la recensión crítica a Ch. Morris, *Signs, Language and Behaviour*, en "The Art Bulletin", XXXI, 1949, págs. 68-73.

(130) Estos términos son utilizados indiferentemente por Gombrich, y no pocas veces en sentido metafórico (cfr, por ejemplo *Meditations...*, cit., pág. 56). Cfr. asimismo *ibid.*, págs. 25-27.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
BIBLIOTECA CENTRAL

(131) Panofsky, *Studies in Iconology...*, cit., pág. 178.

(132) A la crítica de las relaciones "fisionómicas" no escapa, por lo menos en parte, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe (Penn.), 1951, del propio Panofsky. Es verdad que el autor, después de haber establecido las relaciones entre filosofía escolástica y arquitectura gótica en un plano de influencias por difusión (*diffusion*), es decir no simplemente individuales, descarta toda conexión meramente analógica, fijando el eje en un término medio, la "mentalidad" (*mental habit*) introducida por la escolástica (págs. 20-21). Pero el lector, a pesar de la habitual riqueza y sutileza de las argumentaciones de Panofsky, no puede evitar la impresión de que ese término medio es un tanto inaferrable, y de que en muchos casos el autor se lo saltea limpiamente para volvera a caer en analogías "inmediatas", "fisonómicas". Un ejemplo: en la pág. 43 Panofksy afirma que la preescolástica había elevado una barrera entre fe y razon, análoga a un edificio románico (y remite a una ilustración que reproduce la abadía de Maria Laach, 1093-1156). ¿No hay aquí la suposición tácita de que el estilo es un todo íntegramente "expresivo"? Y sin embargo, no se puede dejar de estar de acuerdo con M. Schapiro (quien retoma, como hemos visto, la crítica "antifisonómica" de Gombrich), cuando escribe aludiendo, también sin nombrarlo, a este estudio de Panofsky: "The common element in these two contemporary creations [arquitectura gótica y filosofía escolástica] has been found in their rationalism and in their irrationality, their idealism and their naturalism, their encyclopedic completeness and their striving for infinity, and recently in their dialectical method. Yet one hesitates to reject such analogies in principle, since the cathedral belongs to the same religious sphere as does contemporary theology" (*Style...*, cit., pág. 297). Esta divergencia implícita entre las posiciones de Panofsky y de Gombrich no ha sido subrayada, que yo sepa. P. O. Kristeller, por ejemplo, malinterpreta de cabo a rabo el punto de vista de este último, en la recensión a A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, en "The Art Bulletin", XL, 1958, pág. 78, donde escribe que Panofsky, Saxl, Wind, Gombrich, Tolnay, trataron de captar en sus estudios "*the stylistic analogies* between the different expressions of the same period and the other signs that may indicate that certain works of art and of thought originated in a common intellectual climate or were conceived as a response to common problems or situations" (las cursivas son mías).

(133) Traducción italiana, Turín, 1955-56. La recensión de Gombrich, aparecida en 1953, ahora en *Meditations...*, cit., págs. 86-94.

(134) *Ibid.*, pág. 91. Para una observación análoga de Panofsky, cfr. más atrás, nota 100. Véanse además las eficacísimas consideraciones de Gombrich en *Botticelli's Mythologies...*, cit., págs. 10-13; cfr. también *Meditations...*, cit., pág. 51.

(135) *Ibid.*, pág. 79. Véase en este sentido el pasaje de S. K. Langer (discípula de Cassirer), inserto significativamente en una polémica contra los intentos de considerar al arte desde el perfil de la comunicación: "El concepto del arte como una especie de *comunicación* tiene sus peligros porque, por analogía de lenguaje, se espera, como cosa natural, que haya *comunicación* entre el artista y su público, cosa que yo considero una noción aberrante. Pero hay algo que, sin correr el riesgo de tomarlo demasiado al pie de la letra, puede ser llamado *comunicación a través del arte*, en especial las informaciones que las artes favorecen para con una época o un pueblo, en relación con la gente de otra época. Ni mil páginas de historia pueden ilustrarnos sobre la mentalidad egipcia en mejor medida que una visita a un museo o a una exposición de arte egipcio..." (Citado por Brandi, *Le due vie*, cit., págs. 43-44). Se sobreentiende que Gombrich considera a la posición de la Langer basada en una "expressionist assumption" (*Meditations...*, cit., pág. 57).

(136) *Art and Scholarship*, ahora en *Meditations...*, cit., págs. 106-19.

(137) J. Huizinga, *L'autunno del Medio Evo*, trad. it., Florencia, 1953, págs. XXXVIII-XXXIX. En todo sentido desenfocada es una referencia al respecto de C. L. Ragghianti, Prefacio a K. Fiedler, *L'attività artistica...*, cit., pág. 31.

(138) Saxl, *La storia delle imagini...*, cit., pág. 168.

(139) *Meditations...*, cit., pág. 91.

(140) A. Momigliano, *Problemi di metodo nell'interpretazione dei simboli Giudeo-Ellenistici*, en "Athenaeum", XXXIV, 1956, fasc. 3-4, sobre todo págs. 239-41 (en la pág. 243, nota, alude al material simbólico recogido por el Instituto Warburg).

(141) *Meditations...*, cit., pág. 116. En la misma página Gombrich expresa su escepticismo ante las explicaciones en términos de mentalidad individual proporcionadas por Warburg.
(142) Cfr. por ej. *ibid.*, pág. 10 y *Art...*, cit., pág. 7, y sobre todo un pasaje de la citada recensión de Ch. Morris, *Signs, Language and Behaviour*, pág. 72.
(143) *Meditations...*, cit., pág. 117.
(144) Londres, 1958; 2ª ed., 1960.
(145) Wind, *Pagan Mysteries...*, cit., pág. 7. En cierto sentido es típico que, después de haber comprobado la estrecha semejanza formal entre la perdida *Leda* de Miguel Angel y las *Noches* de las capillas de los Medici, y de haber afirmado que "las dos obras son independientes desde el punto de vista estético [?]", y que "considerarlas desde un único punto de vista es una forma de curiosidad de anticuario" (pág. 138), Wind se complazca precisamente en esa "curiosidad de anticuario" para correr tras la asociación Leda-Latona-Noches, señalada de pasada por Plutarco y decididamente irrelevante (como lo reconoce el propio Wind) para la comprensión de las dos obras de Miguel Angel. (Este punto ha sido criticado también por R. Klein, en la equilibrada recensión aparecida en "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXIII, 1960, pág. 285.) Parecería que en este libro (que por sus temas y su amazón general se inspira en primer lugar en los *Studies in Iconology* de Panofsky), Wind se hubiera reservado, precisamente, el papel de anticuario: un anticuario renacentista, muy impregnado de neoplatonismo y de la filosofía de Pico della Mirandola.
(146) *Pagan Mysteries...*, cit., pág. 22.
(147) *Ibid.*, pág. 144. La cursiva es mía.
(148) *Ibidem.*
(149) Inclusive, en la pág. 155 Wind ve en el san Bartolomé desollado del *Juicio Universal* de Miguel Angel, que lleva su propia piel en una mano, con el autorretrato del artista, en los rasgos faciales, un paralelo con el Marsias neoplatónico, por él entrevisto en el primer canto del *Paraíso* ("Como en Dante, de quien se sabe que Miguel Angel era un profundo conocedor, el retrato en forma de Marsias es una plegaria para obtener la redención, de modo que a través de la muerte desaparezca la fealdad del hombre exterior, y el hombre interior resurja en toda su pureza, tras deponer los *muertos despojos*"). Resulta claro que Wind se contenta con confirmaciones cada vez más precarias: primero había visto una prueba a su favor en la presencia de Dante en el *Parnaso* y en la *Disputa*; ahora le basta simplemente el hecho de que Miguel Angel fuera un "profundo conocedor" de Dante para establecer la relación entre el Marsias dantesco, interpretado de la manera que se ha visto, y el san Bartolomé del *Juicio*. Por otra parte, la referencia a Dante no sólo es contradictoria, sino también inútil: bastaría remitirse al neoplatonismo de Miguel Angel y a la interpretación del mito de Marsias que circulaba en los ambientes neoplatónicos. Pero sobre estas bases, la relación centre Marsias y san Bartolomé parece, en verdad, un tanto incoherente.
(150) Venecia, Pietro Quarengi, 11 de octubre de 1497, C. ccxxiiir: "Entra en el pecho, en la mente, e inspira en mí tal canto como el que usaste cuando venciste a Marsias", etc. Y cfr. también el comentario del Vellutello (en Venetia, 1564, pág. 283).
(151) A. Chastel, en su *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'unamesimo platonico*, trad. it., Turín, 1964, critica con justicia (pág. 10, nota 2) este libro de Wind y el método en él adoptado. Pero, cosa extraña, a continuación ofrece una interpretación de los versos de Dante exactamente análoga a la de Wind, y basada en el mismo error (cfr. págs. 55-56 y 116). En la pág. 56, nota 2, Chastel descarta la justa sugestión de P. Renucci, quien interpretaba al Marsias dantesco como ejemplo de alocado orgullo, evocado para indicar la voluntad del poeta de someterse "a la inteligencia celeste que se digne inspirarlo" (y cfr. en ese sentido Y. Batard, *Dante, Minerve et Apollon. Les images de la Divine Comédie*, París, 1952, pág. 27), sobre la base de la singular motivación de que "el interés tan evidente del poeta por los 'arcanos de la religión pagana'... sugiere que se admita el 'sentido místico' que hay bajo el 'sentido moral'".
(152) Ettlinger, *Art History Today...*, cit., observa (pág. 16) que para algunos estudiosos la iconología (aquí sinónimo de iconografía) "becomes simply a meaningless display of free associations". El conocimiento de este peligro al que se halla expuesta la interpretación iconográfica no debe inducir, de todos modos, a suscribir las conclusiones a las cuales llega C. Brandi, quien por lo demás considera a estas investigaciones superfluas en todo sentido en

cuanto al disfrute estético de la obra de arte (*Le due vie...*, cit., págs. 179-87). "En la exégesis del trasfondo cultural y semántico de una imagen que, como se ha dicho y repetido, por su naturaleza es polisémica —señala Brandi—, nunca se puede tener la certeza de haber llegado al fondo ni de haber agotado las alusiones" (pág. 185). Pero aquí nada tiene que ver la "polisemia" de las imágenes; el propio Brandi observa (pág. 180) que "la búsqueda de tales mensajes, ínsitos o colaterales en la obra, se resiente naturalmente de todas las incertidumbres y posibles vuelcos que conoce la investigación histórica y filológica, bastando a menudo el hallazgo de una nueva fuente o noticia histórica para subvertir la interpretación anterior". Pero esto vale también para una poesía, en la que a menudo no es nada fácil individualizar el "trasfondo cultural y semántico". Y por lo demás, tampoco la "polisemia" es una característica exclusiva de la imagen. "Más que de polisemia —escribe Brandi—, habría que hablar de *disponibilidad*, de anuencia de la imagen, desde el punto de vista semiológico. A una imagen se le hace decir lo que se quiere. Y también a una obra de arte. Baste el ejemplo de la Gioconda, tomada como emblema de una bebida purgante..." (pág. 63). ¡Pero también un verso de la *Comedia* fue usado como lema publicitario para una bebida purgante!
(153) Cfr. "The Art Bulletin", XLIV, 1962, págs. 75-79 (el subrayado respecto del término "ilusión" está en la pág. 76). Las observaciones aquí formuladas a propósito de esta recensión de Arnheim (cfr. más adelante) coinciden en gran medida con lo que escribió G. Previtali en "Paragone", XIII, núm. 153, setiembre de 1962, págs. 74-79. De Previtali, véase también la recensión de *Art and Illusion*, en "Paragone", XII, núm. 141, setiembre de 1961, págs. 44-48, que sin embargo me parece demasiado reductiva. Otras objeciones contra el uso del término "ilusión" son formuladas también por J. Beloff, *Some Comments on the Gombrich Probleme*, en "The British Journal of Aesthetics", I, 1960, págs. 62-70, y por R. Wollheim, *Art and Illusion*, en la misma publicación, III, 1963, págs. 15-37, en particular págs. 26 y sigs. Wollheim examina con suma sutileza y penetración la obra de Gombrich, y presenta objeciones técnicas, que sólo atañen de manera indirecta a los problemas aquí discutidos. (Para un útil panorama de las recensiones a *Art and Illusion*, cfr. Tonelli, *E. H. Gombrich e l'estetica...*, cit., págs. 54, nota 5).
(154) *Art...*, cit., págs. 330 y sigs.
(155) Cfr. el ensayo de *The Vogue of Abstract Art*, 1956, ahora en *Meditations...*, cit., págs. 143-50; se trata, a decir verdad, del menos convincente de los escritos reunidos en este volumen. Ha expresado dudas al respecto J. Stolnitz, en la recensión publicada en "The British Journal of Aesthetics", IV, 1964, págs. 271-74.
(156) *Art...*, cit. pág. 78.
(157) *Art...*, cit. pág. 30.
(158) Objeciones similares (en mi opinión demasiado formalistas) son formuladas al respecto por Wollheim, *Art and Illusion...*, cit., pág. 33, y por Arnheim en "The Art Bulletin", XLIV, 1962, págs. 74-79, en pág. 77. No he podido ver, de Wollheim, *On Drawing an Object*, Londres, 1965, con recensión de H. Osborne en "The British Journal of Aesthetics", VI, 1966, págs. 70-74. Sobre la "casualidad" eventual del esquema, cfr. H. W. Janson, *The 'Image Made by Chance' in Renaissance Thought*, en *De artibus opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, edición preparada por M. Meiss, Nueva York, 1961 (1a. ed. 1960), págs. 254-66, aparecido al mismo tiempo que el libro de Gombrich y basado en una documentación casi análoga.
(159) Cfr. la citada recensión en "The Times Literary Supplement", pág. 218. Sobre todo, no resulta claro si el esquema es entendido en sentido trascendente (véase el epígrafe kantiano del capítulo), o bien como condición históricamente determinada.
(160) *Art...*, cit., pág. 198.
(161) *Art...*, cit., pág. 265.
(162) *Art...*, cit., pág. 266.
(163) Londres, 1966 (ed. actualizada; la primera edición es de 1950).
(164) Cfr. los ensayos citados, *Expression and Communication* y *Tradition and Expression in Western Still Life*.
(165) Arnheim, en "The Art Bulletin", XLIV, 1962, págs. 74-79, en pág. 79.
(166) Véase, en lo que se refiere a la "primera imagen", *Art...*, cit., págs. 90 y sigs., 265-66, y so-

bre todo la hipótesis formulada en el ensayo *Meditations on a Hobby Horse*, 1951, que Arnheim parece no conocer, ahora reeditado en la selección de igual título, págs. 1-11. Otras objeciones son formuladas por Arnheim, quien, como se sabe, es un ferviente adepto de la *Gestaltpsychologie*, respecto del uso ecléctico de la psicología de la percepción por parte de Gombrich (pero cfr. *Art...*, cit., pág. IX), el cual, por su parte, se sirve ampliamente de los resultados de los gestaltistas (su misma insistencia en la necesidad de considerar los hechos estilísticos no en forma atomista, sino en su contexto es, verosímilmente, debida también a la influencia de la psicología de la forma; pero cfr. *Raphael's Madonna...*, cit., pág. 15). De todos modos, Arnheim no responde a algunas objeciones bastante notables, formuladas por Gombrich en relación con la minimización gestáltica del conocimiento por la experiencia (cfr. *Art...*, cit., págs. 221-23). Por lo demás, considera que el ejemplo al cual recurre Gombrich para subrayar la intervención activa del espectador en el desciframiento de la imagen, el de las manchas casuales, en la medida que se trataría de una experiencia "marginal" (cfr. "The Art Bulletin", XLIV, 1962, págs. 74-79, pág. 77); puntualización inútil, ya que no es la primera vez que datos en apariencia marginales contribuyen a poner en discusión determinada postura científica (y por lo demás, ¿acaso los propios psicólogos de la *Gestalt* no se sirvieron de las ilusiones ópticas con la misma finalidad?).

(167) *Art...*, cit., pág. 77.

(168) Cfr. "The Art Bulletin", XLIV, 1962, págs. 74-79, en pág. 79.

(169) *Art...*, cit., pág. 268.

(170) Cfr. *Art...*, cit., pág. 3.

(171) *Art...*, cit., págs. 19-20. En lo que respecta a los seguidores de Warburg, Gombrich remite, en nota, sobre todo a los trabajos de Saxl y Panofsky.

(172) Cfr. *Gertrud Bing*, 1892-1964, cit., pág. 3.

(173) Estas conclusiones divergen en forma sustancial de las de L. D. Ettlinger (*Art History Today*, cit.), quien al subrayar con justeza la enorme importancia de las investigaciones de Gombrich, ve (con demasiado simplismo, en mi opinión) una especie de enriquecimiento ininterrumpido, sin pérdidas ni contradicciones, desde Warburg hasta Panofsky y al propio Gombrich.

(174) Reeditado en E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, Londres, 1953, págs. 189-203. Algunos de los ensayos incluidos en esta selección son muy destacables: véase, por ejemplo, el uso de obras de arte con fines de diagnóstico psicoanalítico, en *A Psychotic Sculptor of the Eighteenth Century* (F. X. Messerschmidt), págs. 128-50.

(175) *Ibid.*, pág. 195 (aquí repetido, casi literalmente).

(176) Los autores reconocen, sin embargo, que la concreción de este mecanismo psicológico atemporal en el ámbito de las artes figurativas fue posibilitada por la presencia de determinadas condiciones históricas: la concepción neoplatónica del artista como creador y la evolución estilística que hacía posible una regresión calculada, como la caricatura (*ibid.*, págs. 197-98).

(177) Cfr. *Raphael's Madonna...*, cit., pág. 23, y *Freud e l'arte...*, cit.

(178) Cfr. *Art and Scholarship*, en *Meditations...*, cit., pág. 118.

(179) Cfr. *Art...*, cit., pág. 101.

(180) Cfr. *Art...*, cit., págs. 103-7.

(181) Cfr. *Art...*, cit., págs. 107-13.

(182) *Art...*, cit., pág. 78.

(183) *Art...*, cit., págs. 123-25.

(184) *Art...*, cit., pág. 53.

(185) Cfr. *Expression and Communication*, en *Meditations...*, cit., págs. 58, 60.

(186) *Art...*, cit., pág. 157.

(187) Cfr. más atrás. Y véase además la recensión de G. Boas a *Art and Illusion*, en "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", XIX, 1960, pág. 229.

(188) *Art...*, cit., pág. 196.

(189) *Art...*, cit., pág. XXXIV. Poco antes Gombrich afirma, en polémica con R. Arnheim: "Por difícil que sea llevar a cabo este propósito, sigo creyendo que haríamos mejor, y por mucho tiempo, en mantener separado el estudio de las imágenes del de la belleza visual" (pág. XXXIII). Y véase la alusión a "los límites de la estética, la tierra prometida que sólo podremos entrever desde lejos" (*Art...*, cit., pág. 25).

(190) Para *The Early Medici*, cfr. *Italian Renaissance Studies. A Tribute to the Late Cecilia M. Ady*, preparado por E. F. Jacob, Londres, 1960, págs. 279-311. Cfr. además *Light, Form Texture...*, cit., y *Moment and Movement in Art*, en JWCI, 1964, págs. 293-306, que desarrollan en forma brillante temas señalados de pasada en *Art and Illusion...*, cit., págs. 279-282. La exigencia de una vinculación más estrecha entre los fenómenos artísticos y las otras facetas de la realidad histórica es sugerida significativamente por Gombrich (simultáneamente con la muy conocida polémica contra Hegel y sus seguidores y con las interpretaciones "fisonómicas" de las obras de arte) hacia el final de una conferencia titulada *Hegel and His Followers*, pronunciada en el Courtaulds Institute, en 1963. He podido ver el texto mecanografiado de esta conferencia y del discurso conmemorativo pronunciado por Gombrich en Hamburgo, y (en una versión un tanto diferente) en Londres para el centenario del nacimiento de Aby Warburg, gracias a la extraordinaria gentileza del autor, a quien expreso aquí mi vivo agradecimiento. Ese trabajo conmemorativo, que será publicado muy pronto, constituye hoy por hoy la interpretación más rica y profunda de la figura de Warburg; sin embargo, por haber tomado conocimiento de dicha conferencia en fecha posterior a la redacción de este artículo, no me ha sido posible incluir en él referencias sobre la misma. Doy gracias, además, a Robert Klein, quien leyó este escrito en pruebas de imprenta, por sus preciosas sugerencias.

Se ha dicutido mucho en los últimos años acerca de las personalidades consideradas en las páginas precedentes. Me limito a unos pocos señalamientos. Sobre Warburg, es indispensable la bibliografía, en apéndice a *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, preparada por D. Wuttke, Baden-Baden, 1979. Véase además E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, 1976; W. Hofmann, G. Syamken y M. Wamke, *Die Menschenrechte des Auges. Ueber Aby Warburg*, Francfort del Meno, 1980; S. Settis, *Warburg continuatus*, en "Quaderni storici", nueva serie, núm. 58, abril de 1985, págs. 5-38. Sobre Saxl, la introducción de S. Settis a la traducción italiana de sus escritos astrológicos, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, Turín, 1985; la selección de las *Lectures (La storia delle immagini)* ha sido reeditada con una nueva introducción de E. Garin (Bari, 1982). Una bibliografía de los escritos de Panofsky se encuentra en *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, edición preparada por H. Oberer y E. Verheyen, Berlín, 1974, 2a. edición aumentada y corregida; véase además M. A. Holly, *Panofsky and the foundations of Art History*, Ithaca y Londres, 1984. Una bibliografía, que deberá ser actualizada más tarde, de los escritos de E. H. Gombrich, se hallará en *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Colonia, 1978.

Lo alto y lo bajo

El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII

El tema de este ensayo es muy amplio; será mejor, por ello, basarnos en un texto concreto. En la *Epístola a los Romanos*, 11.20, san Pablo invitó a los romanos convertidos al cristianismo a que no despreciaran a los hebreos. El mensaje de Cristo (sobreentendía el apóstol) es universal; de ahí la exhortación: μὴ ὑψηλοφρόνει, ἀλλὰ φοβοῦ ("No te ensorbezcas, sino teme"). En la versión latina de San Jerónimo, la *Vulgata*, el correspondiente pasaje se expresa así: "noli altum sapere, sed time". (1)

La *Vulgata* es, con frecuencia, una traducción demasiado literal; (2) y también en este caso, *"altum sapere"* es más un calco que una verdadera traducción del griego ὑψηλοφρονεῖν (3). Pero a partir del siglo IV, en el Occidente latino este fragmento fue a menudo mal entendido: *"sapere"* no fue interpretado como un verbo de significado moral ("sé sabio"), sino como un verbo de significación intelectual (*"conocer"*). Por añadidura, la expresión adverbial *"altum"* fue entendida como un sustantivo denotativo, "lo que está en lo alto". "Non enim prodest scire —escribió san Ambrosio—, sed metuere, quod futurum est; scriptum est enim *Noli alta sapere...*" (Es mejor temer las cosas futuras que conocerlas; está escrito, en efecto. *Noli alta sapere...*) (4)

La condena pronunciada por san Pablo contra la soberbia moral se trasformó así en un reproche dirigido contra la curiosidad intelectual. A principios del siglo V, Pelagio criticó a algunos personajes no mencionados que, malinterpretando el significado y el contexto de este pasaje, sostenían que en *Romanos*, 11.20, el Apóstol se proponía prohibir "el estudio de la sapiencia" (*sapientiae studium*). (5) Más de mil años después, Erasmo, siguiendo una indicación del humanista Lorenzo Valla, (6) observó que el objetivo de las palabras de san Pablo había sido un vicio moral, no intelectual. En su inconcluso dialogo *Antibarbari*, Erasmo escribió que "estas palabras no condenan la erudición, sino que tienden a apartarnos del orgullo por nuestros éxitos mundanos". "Pablo —agregó— dirigió las palabras *non altum sapere* a los ricos, no a los doctos." No sorprende que, en su traducción del Nuevo Testamento, Erasmo se negara a adoptar las ambiguas palabras de la *Vulgata*, para escribir en cambio, con más precisión, "ne efferaris animo, sed timeas". "A lo que aquí se refiere —explicó—, no es a la doctrina o a la estupidez, sino a la arrogancia y la modestia." Ya volveremos sobre esta defensa erasmiana de la cultura. Es de hacer notar, sin embargo, que a pesar de tal clarísima interpretación del texto, el error interpretativo del pasaje paulino continuó.

Es digna de nota la analogía entre las palabras de Pelagio y las de Erasmo. Al parecer, existía una persistente tendencia a malinterpretar el significado del pasaje de marras. Es una conclusión difícil de aceptar en apariencia, pues todos los comentadores medievales o renacentistas interpretan correctamente "noli altum sapere" como una admonición contra el orgullo espiritual. Pero *Romanos*, 11.20, era seguida por dos exhortaciones morales más o menos análogas: "Digo... a cada cual que está entre vosotros, que no tenga más alto concepto de sí que el que debe tener..." (*Rom.*, 12.3), y "Unánimes entre vosotros; no altivos, sino asociándose con los humildes. No seáis sabios en vuestra propia opinión" (*Rom.*, 12.16) La palabra clave de todos estos pasajes es, en el texto griego, φρονεῖν (μὴ ὑψηλοφρόνει, νὴ ὑπερφρονεῖν, μὴ τὰ ὑψηλὰ φρονοῦντες (8) que San Jerónimo traduce como "saber" ("noli altum sapere", "non plus sapere quam oportet sapere", "non alta sapientes sed humilibus consentientes"). Ya en el siglo III, Lactancio había escrito que "sapere" significaba "buscar la verdad". (9) Un siglo después, como hemos visto, Ambrosio consideraba a "sapere" como sinónimo de "scire", saber. Es significativo que los verbos referidos al conocimiento sean, en las lenguas romances —derivadas del latín— *saber, savoir, sapere*; con todo, la distinción, por ejemplo, en italiano, entre *scienza* y *sapienza* ("ciencia", "sapiencia") preserva todavía en parte la distinción entre el ámbito moral y el intelectual. (10) De ahí que no sorprenda que las palabras "non plus sapere quam oportet sapere" (*Rom.*, 12.3) fueran interpretadas como una admonición contra la curiosidad intelectual de los heréticos en materia religiosa. Incluso comentadores como Esmargado o Rabano Mauro, quienes acertadamente habían interpretado "noli altum sapere" como equivalente de "no seáis orgullosos" (o "altivos", como en la moderna versión española), a la vuelta de pocas páginas terminan por establecer una conexión entre esas palabras y el pasaje "non plus sapere quam oportet sapere", interpretado en sentido cognoscitivo. (11) Durante muchos siglos, las palabras paulinas "noli altum sapere", sacadas de contexto, fueron citadas por autores laicos o eclesiásticos como el texto obvio contra cualquier intento de franquear los límites del intelecto humano, por ejemplo en el caso, que veremos poco más adelante, de la *Imitación de Cristo*. A fines del siglo XV, uno de los primeros traductores de la Biblia al italiano, Niccolò Malermi, podía escribir: "non volere sapere le chose alte" ("no quieras conocer las cosas altas"). (12)

En consecuencia, tenemos que vérnoslas con un *lapsus*, pero no individual sino colectivo, o casi colectivo. Desde luego, el deslizamiento de las palabras de san Pablo desde un significado ético a otro intelectual fue favorecido por factores de orden lingüístico y textual. (13) Pero el hecho de que las palabras

"noli altum sapere" fueran interpretadas como una admonición contra el conocimiento ilícito de las "cosas altas" implica también elementos de mayor profundidad. (14)

La especie humana tiende a representarse la realidad en términos de antinomias. En otras palabras, el fluir de las percepciones es expresado sobre la base de categorías netamente contrapuestas: luz/oscuridad, calor/frío, arriba/abajo. (15) El antiguo axioma atribuido a Heráclito, de que la realidad es una guerra de opuestos —un axioma que Hegel retradujo a los términos de su propia concepción dialéctica— puede ser leído en una clave diferente, e igualmente anacrónica. Un famoso biólogo observó cierta vez que esta obsesiva concentración en la polaridad tiene profundas raíces biológicas, puesto que la mente humana es comparable a una computadora, que opera en base a una lógica del tipo sí/no, todo/nada. Por más que la física moderna se halle en la actualidad lo bastante inmunizada contra el antropomorfismo como para no seguir atada a ese tipo de lógica, los seres humanos siguen comportándose y pensando del modo indicado. Para ellos la realidad, en cuanto deriva del lenguaje y, en consecuencia, del pensamiento, no constituye un *continuum*, sino un ámbito regulado por categorías discrecionales, sustancialmente antitéticas.

Obviamente esas categorías revisten un significado cultural o simbólico, además de biológico. Los antropólogos han comenzado a analizar el cambiante significado de algunas de ellas, por ejemplo la oposición derecha/izquierda. (17) Pero entre estas categorías, ninguna es tan universal como la oposición arriba/abajo o alto/bajo. Es significativo que digamos que algo es "elevado" o "superior" —o bien, a la inversa, "bajo" o "inferior"— sin percatarnos del motivo por el que las cosas a las que atribuimos mayor valor (la bondad, la fuerza, etcétera) tienen que ser situadas en lo alto. Parece que también los primates reaccionan a la contraposición entre alto y bajo. Pero el intenso valor cultural que, hasta donde yo sé, todas las sociedades conocidas atribuyen a esta contraposición, está probablemente relacionado con un elemento diferente y específicamente humano; de hecho, con el elemento que ha tenido un peso decisivo en la historia del *Homo sapiens*. (18) La prolongada infancia del hombre, la excepcional lentitud de su desarrollo físico e intelectual, explican verosímilmente la inmediata identificación de lo "alto" con la fuerza, la bondad y demás. Al niño carente de los mínimos recursos, el adulto ultrapoderoso se le aparece como la encarnación de todos los "valores".

Por supuesto, todo esto son puras conjeturas. Sin embargo, es un hecho que todas las civilizaciones han situado la fuente del poder cósmico —Dios— en los cielos. (19) Asimismo, el simbolismo de "lo alto" se halla profundamente vinculado, como aun hoy lo expresan las lenguas indoeuropeas, con el poder político. Si volvemos ahora al pasaje de la *Vulgata* que fue nuestro punto de partida, veremos que la admonición contra la pretensión de conocer las cosas "altas" estaba referida a niveles de realidad diferentes, pero conectados entre sí. Realidad cósmica: está prohibido escrutar los cielos y, en general, los secretos de la naturaleza (*arcana naturae*). Realidad religiosa: está prohibido conocer los secretos de Dios (*arcana Dei*), como por ejemplo la predestinación, el dogma de la Trinidad y demás. Realidad política: está prohibido conocer los secretos del poder (*arcana imperii*), es decir los misterios de la política. Se trata de distintos aspectos de la realidad, cada uno de los cuales implica una jerarquía muy concreta, distintos, pero intercomunicados o, mejor dicho, recíprocamente fortalecidos por analogía.

Los antropólogos conocen, tal vez mejor que los historiadores, el riesgo que implica proyectar nuestros valores a culturas remotas. Pero en este caso podemos proseguir con tranquilidad, pues la reaparición en diferentes contextos de las palabras paulinas "noli altum sapere" evidencia un presupuesto unitario implícito: la existencia de un ámbito religioso aparte —cósmico, religioso y político—, definible como "alto" y vedado al conocimiento humano.

El valor ideológico de esa triple exhortación es evidente. Tendía a conservar la jerarquía social y política existente, condenando a los pensadores políticos subversivos que intentaban penetrar en los arcanos del Estado. Tendía a reforzar el poder de la Iglesia (o de las iglesias), sustrayendo los dogmas tradicionales a la curiosidad intelectual de los heréticos. Tendía además —un efecto marginal de cierta importancia— a desalentar a los pensadores independientes que osaran cuestionar la vulnerable imagen del cosmos, basada en la premisa aristotélica-ptolemaica de la clara contraposición entre los cielos incorruptibles y un mundo sublunar (es decir, terrenal) corruptible.

Esa insistencia acerca de los límites de la razón contradice, a primera vista, la imagen que el siglo XIX tenía del Renacimiento como una época en neto contraste con el mundo "medieval" tradicional. En realidad, no se trataba de una imagen completamente errónea, sino en exceso simplificada. En ese contexto, será útil citar el caso de Erasmo. La defensa de la cultura implícita en su observación sobre el verdadero significado de las palabras de san Pablo "noli altum sapere" se apartaba conscientemente de la tradición en que había crecido el propio Erasmo. En *La imitación de Cristo*, breve y famoso tratado de Tomás de Kempis, se lee el siguiente pasaje: "No te enorgullezcas en las artes o las ciencias; antes bien, teme a lo que te ha sido dicho". Teme, *time*; y el texto continúa: "*Noli altum sapere*, sino confiesa tu ignorancia". (20) Una vez más, surge claramente hasta qué punto ese pasaje revela toda una concepción del mundo. ¿La llamaremos medieval? Como es evidente, se trata de un término demasiado vago y genérico. Sin duda, los Hermanos de la Vida Común alababan virtudes monásticas tales como la humildad, contra el orgullo intelectual que atribuían a la tradición escolástica. Sin embargo Erasmo, quien en su juventud había sido seguidor de los Hermanos de la Vida Común, no se identificó ni con la tradición de las órdenes monásticas ni con la de la escolástica. En su obra *Antibarbari*, en efecto, las rechazó a ambas como ejemplos de "barbarie". Su defensa de la cultura se conectaba con una tradición diferente, la tradición humanista. Pero también es cierto que las disputas teológicas entre católicos y protestantes, suscitadas por el advenimiento de la Reforma, indujeron a Erasmo, con frecuencia cada vez mayor, a citar un antiguo adagio: "Quae supra nos, ea nihil ad nos" (de lo que está por encima de nosotros, no debemos ocuparnos). Por supuesto que con tal actitud Erasmo no regresaba a la tradición de la humildad intelectual monástica. La frase, atribuida a Sócrates, expresaba una postura muy diferente. Con auténtica ironía socrática, Erasmo aludía ambigua-

mente a los límites del conocimiento humano, contraponiendo la sencillez del mensaje de Cristo a las sutiles especulaciones de los teólogos de ambos bandos. (21)

El dicho socrático, "quae supra nos, ea nihil ad nos", es citado con frecuencia en los libros de emblemas. (22) En esas recopilaciones de dichos y proverbios acompañados de imágenes, tan difundidas entre el público culto de la Europa del siglo XVI y, sobre todo, del XVII, encontramos gran número de imágenes y frases relacionadas con el tema de la prohibición de conocer las "cosas altas". Lo que unifica a todos esos libros es la repetición de la cita, debidamente malinterpretada, de las palabras de san Pablo, "Noli altum sapere". En una característica mezcla de cristianismo y cultura clásica, esas palabras fueron usadas, por ejemplo, como textos explicativos, aplicados a los mitos de Prometeo e Icaro. Tanto Icaro, precipitándose desde el cielo, como Prometeo, castigado por haber robado del cielo el fuego divino (cfr. figs. 1 y 2) fueron vistos como símbolos de los astrólogos, de los astrónomos, de los teólogos heréticos, de los filósofos proclives a las ideas audaces, de ciertos no bien caracterizados teóricos de la política. (23) En algunos casos resulta posible desentrañar las oscuras alusiones implícitas en estos libros de emblemas. En el que es tal vez el más famoso de todos, los *Emblemata*, de Alciato, que conoció un centenar de ediciones en varios idiomas, se incluye un emblema que representa a Prometeo encadenado, mientras el águila le roe el hígado. Ostenta la sentencia que ya conocemos. "Quae supra nos, ea nihil ad nos" ("de lo que está por encima de nosotros, no debemos ocuparnos"), y el comentario en versos latinos reza de esta forma: "roduntur variis prudentum pectora curis / qui coeli affectant scire deumque vices", que literalmente significa: "los corazones de los doctos que quieren investigar la naturaleza de los cielos y de los diosos son roídos por toda clase de afanes". El comentario de Alciato se hacía eco de un pasaje del *De fato*, el tratado filosófico sobre el libre albedrío y la predestinación, compuesto algunos años antes por Pietro Pomponazzi, que por entonces circulaba en forma manuscrita. Prometheus vere est philosophus —había escrito Pomponazzi—, qui, dum vult scire Dei arcana, perpetuis curis et cogitationibus roditur...", o sea "en verdad, Prometeo es el filosófo que, cuando quiere investigar los secretos de Dios, es roído de continuo por los afanes y los pensamientos...". La heroica imagen de sí mismo propuesta por Pomponazzi se había transformado, en el emblema de Alciato, en una invectiva polémica. (24)

Los libros de emblemas, al estar basados en las imágenes, podían franquear fácilmente las fronteras lingüísticas, aun cuando no estuvieran escritos en una lengua internacional como el latín. Pero su amplia circulación europea atravesó no sólo las fronteras nacionales, sino también las confesionales. De hecho, tales libros se remitían por lo general a un nivel cultural más profundo y extendido, basado en premisas inconscientes, o sólo parcialmente conscientes, como por ejemplo la idea de la analogía entre las jerarquías cósmicas, religiosas y políticas; analogía a la cual remitía la prohibición del "noli altum sapere".

Pero en un momento dado los límites tradicionales impuestos al conocimiento humano fueron arrollados. Basta recordar el enorme desarrollo de la astronomía desde comienzos del siglo XVII en adelante. Ciertamente, hombres

FIG. 1. Andrea Alciati: *Emblematum libellus*, París 1535, pág. 57.

EMBLEMA CVI.

Quæ ſupra nos, nihil ad nos.

CAucaſia æternum pendens in rupe Prometheus
Diripitur ſacri præpetis vngue iecur.
Et nollet feciſſe hominem figulosq́, peroſus
Accenſam rapto damnat ab igne facem.
Rodunt ur varijs prudentum pectora curis,
Qui cœli affectant ſcire, deùmq́, vices.

FIG. 2. Andrea Alciati: *Emblemata*, Francfort del Meno, 1567, pág. 106.

como Galileo o Kepler no vacilaron en dirigir su mirada a los cielos, sirviéndose incluso de nuevos instrumentos, como el telescopio. Los *arcana naturae*, los secretos de la naturaleza, comenzaron a ser develados. ¿Cuál fue la repercusión de esos descubrimientos científicos sobre las viejas prohibiciones de conocer los *arcana Dei* y los *arcana imperii*, los secretos de Dios y los secretos del poder? Las recientes discusiones sobre estos temas han sacado a la luz, sobre todo, la importancia de determinadas actitudes intelectuales o religiosas —por ejemplo, la puritana— respecto del progreso del pensamiento científico. Aquí trataremos de seguir, aunque brevemente, un camino distinto.

"El que tú hayas proyectado la tierra en el cielo —inquiere Loyola a Copérnico en el *Ignatius His Conclave*, de John Donne—, ¿indujo tal vez a los hombres a construir nuevas torres, o a amenazar una vez más a Dios? ¿O bien de ese movimiento de la tierra sacan en conclusión que el infierno no existe, y niegan el castigo de los pecados?" (25) Estos eran, según una de las mentes más perspicaces de aquella época, dos posibles efectos de la "nueva ciencia": un blasfemo orgullo intelectual, o el rechazo de una poderosa fuerza de cohesión social, como la religión. Dejemos por el momento de lado la primera posibilidad, y detengámonos en la segunda.

Estimo que la posibilidad de hacer derivar de la "nueva ciencia" analogías subversivas respecto de las cuestiones religiosas y políticas no se limitaba a los círculos ilustrados. Podemos citar a este respecto las palabras de Constantino Sacardino, cabecilla de una fracasada conjura popular contra el gobierno papal. Este sujeto, ahorcado en Bolonia en 1619 como ateo, solía decir: "Idiotas los que se lo creen [*el infierno*]... Los príncipes quieren hacer creer en él, para hacer lo que quieren, pero... ya todo el rebaño ha abierto los ojos". (26) Por los mismos años, los grupos de intelectuales franceses e italianos conocidos como "libertins érudits" sostenían que la religión era una mentira, pero una mentira útil: sin ella, las masas se comportarían mal, y toda la sociedad se derrumbaría. (27) Un hombre como Sacardino —un bufón profesional, seguidor al mismo tiempo de la medicina paracelsiana— dio vuelta explícitamente esa doctrina aristocrática. La actitud de las gentes comunes —tal, su optimista hipótesis— había cambiado: ya no miraban de manera pasiva las gestas de los reyes y los políticos en el escenario del teatro del mundo; habían empezado a penetrar los secretos del poder, y habían descubierto el más celosamente oculto de todos, el uso político de la religión.

"¿De ese movimiento de la Tierra —había preguntado Donne— sacan en conclusión que el infierno no existe, y niegan el castigo de los pecados?" Esa fue, justamente, la conclusión de Sacardino. Desde luego, no poseemos pruebas de que supiera algo acerca del sistema copernicano. Cabe sin embargo preguntarse si su conciencia de vivir en una época nueva, en que las creencias tradicionales se derrumbaban —"ya todo el rebaño ha abierto los ojos"—, era realmente independiente de lo que se estaba verificando en el campo de la ciencia.

Por lo que sabemos, el caso de Sacardino es bastante excepcional. Además, una revolución basada en las clases inferiores, como la soñada por él, estaba obviamente condenada a la derrota en la Europa del siglo XVII. Una analo-

FIG. 3. Andrea Alciati: *Emblematum liber*, Augsburgo, 1531, c.c. no numeradas (XLIV).

gía entre la "nueva ciencia" de la naturaleza y la ciencia de la sociedad tenía que remitirse, para tener éxito, tal como hizo Hobbes, a poderosas realidades existentes, como los estados absolutos. Es significativo que este tipo de analogía fuera definido "ateo": un término vago, que tanto podía aplicarse a cuestiones políticas como a cuestiones religiosas. Es ésta una prueba adicional de todo cuanto hemos dicho ya sobre la profunda interrelación existente entre los tres niveles de conocimiento, el cósmico, el religioso y el político. En ese contexto, es útil recordar la invectiva de Simplicio, en el *Diálogo sobre los máximos sistemas*, de Galileo: "Este modo de filosofar tiende a la subversión de toda la filosofía natural, y a desordenar y dejar en ruinas el cielo y la Tierra y todo el universo". (28) Tal temor a las implicaciones subversivas del nuevo sistema heliocéntrico, que Galileo atribuía a los partidarios de la vieja cosmología aristotélica, no era mera exageración retórica. Y en efecto, encontramos un eco de él, varios años después, en el *Discurso del método* de René Descartes: "...Yo no podría en modo alguno aprobar a esos caracteres turbulentos e inquietos que, no llamados al manejo de los negocios públicos ni por su necesidad ni por otra suerte, tienen siempre en la mente nuevos proyectos de reforma; y si yo pensara que en este escrito se encontrara la menor cosa por la que se me pudiera hacer sospechoso de tal locura, me dolería mucho haber permitido su publicación". (29) Esta prudente observación contribuye a aclarar mejor la decisión de Descartes de no publicar su tratado *Le monde* tras la condena de Galileo por la Iglesia romana. Descartes estaba muy consciente de las implicancias políticas de la nueva ciencia, aunque se hallara muy lejos de compartirlas.

La condena pronunciada por la Iglesia de Roma contra el sistema heliocéntrico ha sido juzgada, según los casos, un gesto de ciega intolerancia o de obstinada pedantería. Sin embargo, no puede excluirse la posibilidad de que estuviera inspirada también en el oscuro temor de las implicancias religiosas y políticas de la nueva cosmología. (30) A mediados del siglo XVII, un jesuita italiano, el cardenal Sforza Pallavicino, adoptó una actitud más flexible respecto del progreso científico. También él aludió a la vieja analogía entre los *arcana naturae* y los *arcana imperii*, los secretos de la naturaleza y los secretos del poder político, aunque contraponiendo netamente los unos a los otros. Era posible predecir el comportamiento de la naturaleza, porque las leyes naturales eran pocas, sencillas e inviolables. En cambio, predecir el comportamiento de reyes y príncipes era mera temeridad, como lo hubiera sido también la de predecir la inescrutable voluntad de Dios. (31) Con el mismo espíritu, el noble Virgilio Malvezzi, que era pariente de Sforza Pallavicino, escribió que "quien, para resolver los físicos acontecimientos, aduce a Dios como razón es poco filósofo; y quien no lo aduce para resolver los políticos, es poco cristiano". (32) De modo que tenemos, por un lado, el reino de la ciencia, que en principio se halla abierto a todos, incluso a los artesanos y campesinos —ya que, como observó Sforza Pallavicino, la filosofía natural "se extiende por los talleres y los campos", y no solamente "por los libros y las academias"—, en tanto que, por otro lado, tenemos el reino de la política; un reino vedado a los "particulares" que intentan penetrar los secretos del poder. De esa manera, la clara contraposición entre la previsibilidad de la naturaleza y la imprevisibilidad de la política servía de in-

troducción a un asunto muy distinto, en torno del cual estaba muy probablemente desarrollada toda la argumentación: la necesidad de impedir la intervención de la gente común en la toma de decisiones políticas. No obstante lo cual, la sutil distinción trazada por Sforza Pallavicino implicaba a la vez una evaluación realista de las características del progreso científico, aun con su admonición contra aquellos que osaran ignorar "las barreras de la humana ciencia". (33)

Esa superación de los antiguos límites fue debidamente registrada en las colecciones de emblemas publicadas. Durante el siglo XVII, Icaro y Prometeo se convirtieron en símbolos de un poderoso impulso intelectual en favor de los descubrimientos. Una categórica trasmutación de valores hizo que la "audacia", la "curiosidad" (34) y el "orgullo intelectual" —vicios tradicionalmente asociados con los citados mitos— pasaran a ser considerados sendas virtudes. John Donne lo había previsto: "El que tú hayas proyectado la tierra en el Cielo, ¿indujo tal vez a los hombres a confiar en construir nuevas torres, o amenazar una vez más a Dios?". También Icaro y Prometeo —lo mismo que los Titanes, o los constructores de la torre de Babel— habían sido vencidos; pero su derrota había sido una derrota gloriosa. De hecho, en una colección de emblemas de fines del siglo XVII, Prometeo ya no era representado como un dios derrotado, encadenado a la montaña. Su mano, en el acto de tocar el sol, estaba acompañada por la orgullosa máxima "Nil mortalibus arduum" (cfr. fig. 4), "nada es demasiado difícil para los mortales". Tampoco la caída de Icaro correspondía ya a las nuevas actitudes: en otra colección de emblemas, Icaro aparece como un joven alado que navega tranquilamente por el aire (cfr. fig. 5). La máxima, "Nil linquere inausum" ("Atrévete a todo"), estaba acompañada por un comentario que establecía un paralelo entre el vuelo de Icaro y el descubrimiento de un *nuevo* mundo por Cristóbal Colón. (36) Por otra parte, el jesuita Daniello Bartoli había observado que sin la osadía de Colón, comparada con la de Icaro, Europa no dispondría "además de los perfumes y las minas... tampoco del conocimiento de esa mitad del mundo, América". (37) Las ideas mismas de "peligro" y "novedad" eran vistas ahora como valores positivos: de hecho, apropiados para una sociedad fundada cada vez más ampliamente en el comercio. Nacía una cultura, basada en la consolidación de nuevos valores sociales.

Si, llegados a este punto, volvemos una vez más a las palabras paulinas "noli altum sapere", ha de resultar claro por qué las mismas no resultaban ya aceptables en este período. En realidad, podemos seguir casi paso por paso la forma en que la venerable máxima terminó por ser rechazada. A comienzos del siglo XVII, en la colección de emblemas de un joven abogado holandés, Florentius Schoonhovius, repetidas veces reimpresa, encontramos una vez más la antigua exhortación del "noli altum sapere", bajo una forma levemente modificada: "altum sapere pericolosum" ("es peligroso conocer lo que está en lo alto", cfr. fig. 6). También en esta ocasión la máxima estaba referida a Icaro. Un largo comentario de Schoonhovius explicaba cuál era el blanco a que apuntaba el emblema: los teólogos excesivamente curiosos, que disputaban sobre secretos divinos tales como la predestinación, el libre albedrío o la caída de Adán. ¡Cuánto mejor harían, exclamaba el comentario, dejando de lado tales abstru-

FIG. 4. Marcello Marciano: *Pompe funebri*, Nápoles, 1666, detalle de la figura frente a la pág. 102.

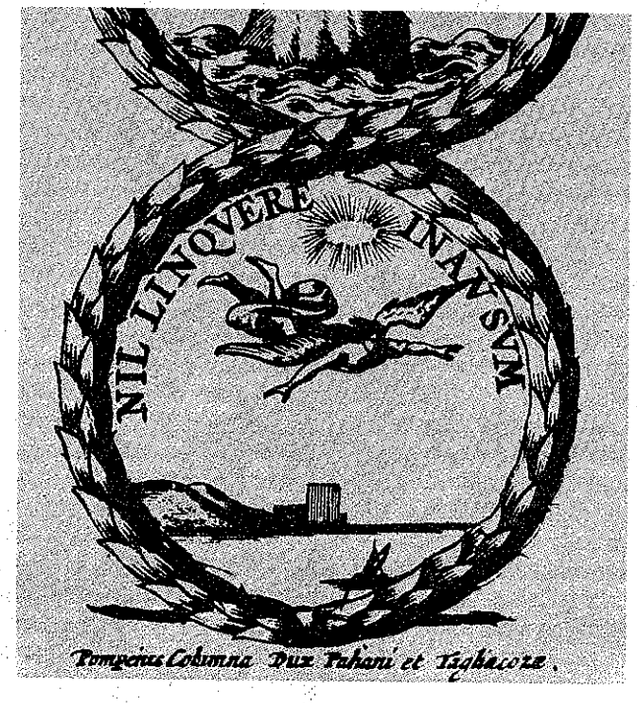


FIG. 5. Anselmo de Boot: *Symbola varia*, Amsterdam, 1686, pág. 292.

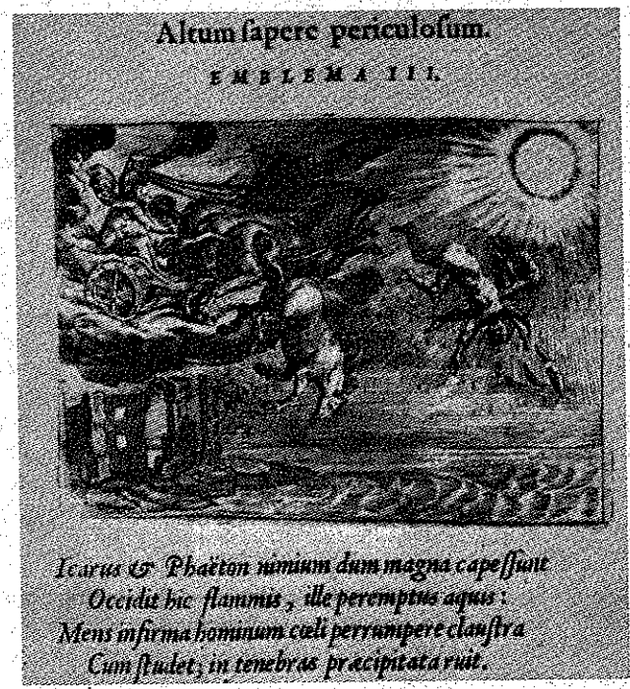


FIG. 6. Florentius Schoonhovius, *Emblemata*, Gouda, 1618, pág. 9.

sas e inútiles discusiones y contentándose sencillamente con la Biblia! De ese modo, proseguía, nuestra próspera patria no correría el riesgo de ser reducida a ruinas por causa de las discordias peligrosas. (38)

Schoonhovius aludía a lo que en aquel momento se había convertido en un problema candente. En la república holandesa, las discusiones religiosas habían llegado en 1618 a un punto crucial. Los partidarios de la rígida doctrina calvinista de la predestinación encontraban creciente oposición en los más moderados seguidores de Arminio. Esa discusión teológica tenía evidentes connotaciones políticas, pues los arminianos, minoritarios, defendían la tolerancia religiosa. Por tal motivo apoyaron a hombres como Holden Barneveldt, que deseaban oponerse al poder político de los pastores calvinistas. (39) A fin de resolver la cuestión, se convocó un sínodo en Dordrecht. Justamente en ese momento decidió Schoonhovius publicar su colección de emblemas, como una invitación a la paz religiosa.

Tanto la caída de Icaro, en cuanto símbolo de los teólogos curiosos, como la máxima "noli altum sapere" circulaban ampliamente entre estos grupos religiosos holandeses. En febrero de 1618, el cuñado del cónsul de Haarlem escribió una carta que condenaba con aspereza a los necios teólogos que, como Icaro, caen lastimosamente por haberse atrevido a volar demasiado alto, hacia metas prohibidas. Algunos años antes, el gran filólogo clásico Casaubon había escrito al personaje más representativo de los grupos arminianos, Grocio, una carta en la que observaba que sería útil para toda la cristiandad, y en especial para los arminianos, poner cierto freno a esos teólogos curiosos que "procuran" (según agregaba, reflejando obviamente la *Epístola a los Romanos*, 12.3) saber más de lo que deben, "sapientes supra id quod oportet sapere". (40)

De modo que el emblema de Schoonhovius hacía resonar una nota ya familiar. Con todo, su contexto era nuevo en cierto sentido. Si observamos la primera página del libro de Schoonhovius veremos ante todo, enfrentado a la primera página del texto, un retrato del joven autor, enmarcado por las palabras "sapere aude" (fig.7). Enseguida vienen tres emblemas: "nosce te ipsum" ("conócete a ti mismo"); "sapiens supra fortunam" ("el sabio no puede ser vencido por la suerte"), y el ya visto "altum sapere pericolosum". El eje de toda la serie era el tema del conocimiento, con evidentes sobreentendidos estoicos. Sin embargo, el significado de la primera máxima se contraponía netamente al de la última, "altum sapere pericolosum".

"Sapere aude" ha sido tomado de la epístola de Horacio a Lolio. (41) Su significado literal es "sé sabio". Horacio dirige estas palabras a un tonto que vacila en vadear un río porque aguarda a que el agua deje de correr. En su origen este pasaje estaba relacionado con el buen sentido, no con el conocimiento. Pero resulta fácil comprender que en la colección de emblemas de Schoonhovius el significado de las palabras de Horacio es diferente. Aquí también "sapere" se ha deslizado de un ámbito moral a un ámbito intelectual, por influencia de la siguiente máxima: "altum sapere pericolosum". (42) El resultado era una suerte de equilibrio inestable: "es peligroso conocer lo que está en lo alto", pero "atrévete a conocer".

FIG. 7. Florentius Schoonhovius: *Emblemata*, Gouda, 1618, c.c. no numeradas (XII).

Se debe recordar, para entender en su plenitud el significado de esta última exhortación, que en ese período los intelectuales europeos se sentían, cada vez más, integrantes de una cosmopolita *Respublica literatorum*, una república de intelectuales. (43) En tal contexto, la solidaridad con los demás intelectuales era más importante que los respectivos compromisos de carácter religioso o político. Podríamos decir que la búsqueda de la verdad estaba convirtiéndose en una suerte de religión, en un compromiso político en sí misma. Pero esa insistencia en el espíritu de búsqueda no estaba destinada a todos. "Hic vero libertas aliqua inquirendi, aut etiam dissentiendi doctis omnino concedenda est" ("Debemos conceder cierta libertad de búsqueda, y aun de disenso, sobre todo a los intelectuales"), escribía a Casaubon el arminiano Conrad Vostius, profesor de teología en Leiden; y proseguía: "de lo contrario, pareceríamos estar obstaculizando la lenta marcha de la verdad". (44)

Así, la libertad de investigación debía ser concedida, ante todo —¿o solamente?— a un grupo social concreto: los intelectuales. Puede decirse que una nueva imagen de los intelectuales estaba surgiendo: la misma que aun hoy, para bien, o para mal, sigue viva.

"Altum sapere pericolosum": la búsqueda de la verdad puede tener consecuencias sociales peligrosas, como lo demostró el caso de Holanda. En el sínodo de Dordrecht, los arminianos fueron derrotados. Un año más tarde, en 1619, la victoria teológica de la ortodoxia calvinista fue acompañada por una victoria política. Holden Barneveldt fue condenado a muerte; muchos arminianos —o querellantes, como se los llamó— huyeron al exilio, sobre todo a Francia. Schoonhovius, tal vez desilusionado por los enfrentamientos religiosos de sus hermanos en la Fe, abandonó el calvinismo y se hizo católico. De paso, digamos que no volvió a escribir más libros de emblemas. Pero la difusión del nuevo significado de las palabras de Horacio, "sapere aude" ("atrévete a conocer"), continuó. Fueron elegidas como lema personal por Gassendi, de quien hay que recordar, en este contexto, no solamente sus relaciones con los *libertins érudits* sino también las que mantuvo con los arminianos exiliados en París. (45)

A comienzos del siglo XVIII apareció en Holanda un libro. Su primera página estaba adornada por una viñeta que representaba a un hombre que escalaba una montaña (fig. 8). En la cima, celada de nubes, se observa un cuerno de la abundancia. Un dios alado que esgrime una guadaña —el Tiempo— sostiene al hombre de una mano, ayudándolo a ascender. El lema es "Dum audes, ardua vinces" ("si te atreves, vencerás toda dificultad"). Este emblema alude hábilmente a tres máximas diferentes, fundiéndolas en una sola: "Veritas filia Temporis" ("la Verdad es hija del Tiempo"); "altum sapere", ya que "ardua" significa también "las cosas altas"; y "sapere aude". En efecto, está allí el Tiempo; está la altitud; está la audacia ("Dum audes"...", "si te atreves..."). Ahora bien, el "sapere", ¿dónde está? Basta reparar en el título del libro: *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam* (Cartas a la Royal Society de Inglaterra), de Anton van Leeuwenhoek, (46) el gran biólogo holandés que fue el primer hombre de ciencia que se sirvió del microscopio. El significado de la viñeta puede traducirse así: el Tiempo ha llegado; los secretos de la Naturaleza ya no son tales; la

FIG. 8. Anton van Leeuwenhoek: *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam*, Leiden, 1719, portadilla.

audacia intelectual de los hombres de ciencia pondrá a nuestros pies los dones de la Naturaleza.

El inestable equilibrio entre "no conocer lo que está en lo alto" y "atrévete a conocer" se había quebrado. La historia dieciochesca de esta exhortación a franquear los antiguos límites impuestos al conocimiento ya ha sido escrita. (47) Es por lo menos significativo que la máxima horaciana haya sido considerada la expresión misma de los valores del Iluminismo. "Was ist Aufklärung?", ¿qué es el Iluminismo?, se preguntó Kant a fines de ese siglo. Su respuesta fue: *Sapere aude!*, si bien, a su vez y desde un punto de vista distinto, el mismo filósofo puso de relieve los límites del conocimiento humano. Pero ésa ya es otra historia.

Notas

(1) El siguiente es el texto del pasaje: "Quod si aliqui ex ramis fracti sunt, tu autem, cum oleaster esses, insertus es in illis et socius radicis et pinguedinis olivae factus es: noli gloriari adversus ramos. Quod si gloriaris, non tu radicem portas, sed radix te. Dices ergo: Fracti sunt rami ut ego inserar. Bene, propter incredulitatem fracti sunt; tu autem fide stas: noli altum sapere, sed time. Si enim Deus naturalibus ramis non pepercit, ne forte nec tibi parcat" (*Bibliorum sacrorum nova editio*, preparada por L. Gramatica, Roma, 1951, pág. 1066).

(2) Cfr. W. E. Plater y H. J. Whyte, *A Grammar of the Vulgate*, Oxford, 1926, pág. 29.

(3) Cfr. F. Blass y A. Debrunner, *A Greek Grammar of the New Testament and Other Early Christian Literature*, traducido y preparado por R. W. Funk, Cambridge y Chicago, 1961, pág. 65. El significado religioso y moral de φρονεῖν, "fronein", es subrayado por W. Jaeger, *The Theology of the Early Greek Philosophers*, Oxford, 1947, reimpresa en 1967, págs. 113 y 114.

(4) Ambrosius, *De fide*, V, 17.209 (*Sancti Ambrosii Opera*, 8, preparada por O. Faller, Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum [en adelante, CSEL], LXXVIII, Viena, 1962, pág. 95); cfr. también *ibid.*, pág. 300.

(5) Pelagius, *Expositiones tredecim epistolarum Pauli*, In epistolam ad Romanos (Patrologiae cursus completus, preparada por J. P. Migne, Series latina [en adelante, *PL*], Supplementum, I, preparado por A. Hamman, París, 1958, col. 1161).

(6) Cfr. L. Valla, *In Novum Testamentum annotationes... cum Erasmi Praefatione*, Basilaeae, 1541, págs. 141*v*, 142*r* y *v*. No obstante, cfr. también el tratado de Valla *De libero arbitrio*, preparado por M. Anfossi, Florencia, 1934, págs. 50-52, en el que el pasaje paulino es citado en un contexto cognoscitivo (un ataque contra las presuntuosas especulaciones de los teólogos a propósito del libre albedrío y la predestinación).

(7) Cfr. Desiderius Erasmus Roterodamus, *Opera omnia*, 10 vols., Leiden, 1703-1706, X, col. 1726; VI. col. 625.

(8) La traducción italiana, más literal, de "noli altum sapere", es "non abbiate l'animo alle cose alte" ("no tengáis vuestro ánimo en las cosas altas"), cfr. *La Bibbia concordata*, preparada por la Società Biblica Italiana, Milán, 1968, págs. 1862-63. La versión española (Reina-Valera actualizada, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960, págs. 1048-49), al traducir "altivos" disipa el equívoco. Para el texto griego, cfr. *Novum Testamentum Graece et Latine*, preparado por A. Merk, 5ª ed., Roma, 1944.

(9) Lactantius, *Divinae Institutiones*, II_7 (preparada por S. Brandt y G. Laubmann, *CSEL*, XIX, Viena, 1890, pág. 125): "sapere id est veritatem quaerere...".

(10) G. Luck, *Zür Geschichte des Begriffs 'sapientia'*, en "Archiv für Begriffsgeschichte", IX (1964), págs. 203-15. Cfr. también E. F. Rice, *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge (Mass.), 1958.

(11) Smaragdus, *Collectiones epistolarum et evangeliorum de tempore et de sanctis*, Dominica prima post Teophania (*PL*, Paris, 1851, col. 76-77); Rabanus Maurus, *Enarrationum in epistolas beati Pauli libri triginta*, VI, 11; VII, 12 (*PL*, CXI, París, 1864, cols. 1532, 1544-46). Cfr. también Primasius, *Commentaria in epistolas S. Pauli*, Epistola ad Romanos, XI; XII (*PL*, LXVIII, París, 1866, cols. 491, 494); Luculentius, *In aliquot novi Testamenti partes commentarii*, III (*PL*, LXXII, París, 1849, cols. 813-14); Alulfus, *De expositione novi Testa-*

menti, VI, 29 (*PL*, LXXIX, París, 1849, col. 1304); Sedulius Scotus, *Collectanea in omnes B. Pauli epistolas*, I, II; I, 12 (*PL*, CIII, París, 1864, cols. 105, 111); Bruno Carthusianus, *Expositio in epistolas Pauli*, Epistola ad Romanos, 11, 12 (*PL*, CLIII, Paris, 1854, cols. 502-3, 96, 102); Hugo de Sancto Victore y *Quaestiones et decisiones in epistolas D. Pauli, In Epistolam ad Romanos*, q. CCLXXXVIII (*PL*, CLXXV, Paris, 1854, cols.) Guillermus abbas Sancti Theoderici prope Remos, *Expositio in epistolam ad Romanos*, VI, 11; VII, 12 (*PL*, CLXXX, París, 1855, cols 662, 672; *Herveus Burgidolensis, Commentaria in epistolas divi Pauli, Expositio in Epistola ad Romanos*, 11; 12 (*PL*, CLXXXI, París, 1854, cols. 754, 765-66). Todos los citados interpretan *Rom.* 12.3 como alusión a un marco cognoscitivo (curiosidad ilícita, etc.) Algunos de ellos (Luculentio, Herveo, Guillermo de San Teodorico), se remiten explícitamente, en este contexto, a *Rom.*, 11.20.

(12) *Biblia vulgare historiata...*, traducción de Niccolò Malermi, Venecia, 1507, pág. CLXXv.

(13) Cfr. S. Timpanaro, *Il lapsus freudiano: psicanalisi e critica testuale*, Florencia, 1974.

(14) Para el análisis de este tipo de *lapsus* he tenido presente como modelo a E. Panofsky, *'Et in Arcadia ego': Poussin e la tradizione elegiaca*, en *Il significato nelle arti visive*, Turín, 1962, págs. 279-301.

(15) Cfr. en general G. E. R. Lloyd, *Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge, 1966.

(16) Cfr. L. von Bertalanffy, *An Essay on Relativity of Categories*, en "Philosophy of Science", XXII (1955), págs. 243-63. Para una discusión reciente de este problema, cfr. H. Gipper, *Gibt es ein sprachliches Relativitätsprinzip? Untersuchungen zur Sapir-Whorf Hypothese*, Francfort del Meno, 1972, con bibliografía.

(17) *Right and Left*, preparada por R. Needham, Chicago, 1973.

(18) Cfr. G. Róheim, *Primitive High Gods*, en *The Panic of Gods and Other Essays*, Nueva York, 1972, págs. 52 y 53 y *passim* (no convincente, pero muy estimulante). Algunas implicaciones psicológicas del arquetipo de la "verticalidad" son subrayadas por J. Laponce, *Hirschman's Voice and Exit Model as a Spatial Archetiype*, en "Social Science Information", XIII (1974), Nº 3, págs, 67-81.

(19) Cfr. R. Pettazzoni, *L'onniscienza di Dio*, Turín, 1955.

(20) "Noli ergo extolli de ulla arte vel scientia: sed potius time de data tib notitia... Noli altum sapere (*Rom*, 11.20): sed ignorantiam tuam magis fatere" (Thomas à Kempis, *De imitatione Christi libri quattuor, editio ad codicem autographum exacta*, Roma, 1925, pág. 6).

(21) Cfr. Desiderius Erasmus Roterodamus, *Opus epistolarum*, preparada por P. S. y H. M. Allen, 12 vols. (Oxford, 1906-58), V, págs. 176-77 (carta a John Carondelet). Cfr. también *ibid.*, págs. 338-39, y *Opera omnia*, II, col. 250. Sobre la máxima "Quae supra nos, ea nihil ad nos", cfr. A. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörterlichen Redensarten der Römer*, Leipzig, 1890, pág. 335. Me propongo estudiar, en un contexto más amplio, el uso de esa máxima por parte de los escépticos de los siglos XVI y XVII.

(22) Cfr. M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, 1964; véase también la recensión, redactada por W. S. Heckscher y C. F. Bunker, al libro *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts*, preparado por A. Henkel y A. Schöne, en "Renaissance Quarterly", XXIII (1970), págs. 59-80.

(23) Tanto Icaro como Prometeo se hallan presentes en el *Emblematum liber* de Andrea Alciati (Augsburgo, 1531), que es la más antigua y, sin duda, la más influyente de todas las colecciones de emblemas. Con todo, cabe hacer notar que, en la primera edición de la obra, el carmen titulado *In astrologos* estaba ilustrado por la imagen de un astrólogo que tropezaba por mirar las estrellas (fig. 3). En las ediciones posteriores, el astrólogo (según una antigua tradición, Taletes) fue reemplazado por Icaro. El texto del carmen es el siguiente: "Icare per superos qui raputs et aëra, donec / In mare praecipitem cera liquata daret. / Nunc te cera eadem fervensque resuscitat ignis, / Exemplo ut doceas dogmata certa tuo. / Astrologus caveat quicquam praedicere, praeceps / Nam cadet impostor dum super astra vehit". Incluimos aquí una traducción poco menos que literal: "El disolverse de la cera, Icaro, te hizo caer cabeza abajo en el mar mientras atravesabas volando el cielo. Ahora la misma cera y el reavivado fuego te resucitan, para que puedas enseñar, con tu mismo ejemplo, una verdad muy cierta. Que se cuide el astrólogo de hacer predicciones, pues caerá, el impostor, cabeza abajo mientras vuela sobre las estrellas".

(24) Cfr. Alciati, *Emblematum liber*, págs. 55-56; P. Pomponazzi, *Libri quinque de fato, de libero arbitrio et de praedestinatione*, edición preparada por R. Lemay, Lugano, 1957, pág. 262. Cfr. en general O. Raggio, *The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to Eighteenth Century*, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXI (1958), págs. 44-62; R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 vols., Ginebra, 1964 (muy superficial).

(25) J. Donne, *Ignatius His Conclave*, en *Complete Poetry and Selected Works*, edición preparada por J. Hayward, Londres, 1949, pág. 365.

(26) Archivo del Estado, Venecia, Santo Oficio, sobre 72 ("Constantino Sacardino"). Cabe hacer notar que el original italiano dice *la colombara* (el palomar) *ha aperto gli occhi*, término cambiado en "rebaño" por necesidad de la traducción. En efecto, la *colombara* significa aquí "la sociedad de las palomas" y, metafóricamente, las clases menos privilegiadas de la sociedad.

(27) Cfr. R. Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, 2 vols., París, 1943.

(28) G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, edición preparada por L. Sosio, Turín, 1970, págs. 47.

(29) Descartes, *Discurso del método*, citado de la edición ital. de *Opere*, preparada por E. Garin, I, Bari, 1967, pág. 140.

(30) Algunas reacciones a la idea de pluralidad de los mundos, en cuanto extensión de la cosmología copernicana, son analizadas por P. Rossi, *Nobility of Man and Plurality of Worlds*, en *Science, Medicine and Society in the Renaissance: Essays to Honor Walter Pagel*, preparado por G. Debus, 2 tomos, Londres, 1972, II, págs. 131-62.

(31) S. Pallavicino, *Del bene*, Roma, 1644, págs. 346 y 347.

(32) V, Malvezzi, *Davide perseguitato*, Bolonia, 1634, pág. 9.

(33) Pallavicino, *Del bene*, cit., págs. 248 y 168.

(34) Sobre la curiosidad, cfr. el importante trabajo de H. Blumenberg, *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, Francfort del Meno, 1973.

(35) M. Marciano, *Pompe funebri dell'universo nella morte di Filippo Quarto il Grande re delle Spagne...*, Nápoles, 1666, y el grabado frente a la pág. 102; el emblema estaba dedicado al emperador Matías. La máxima ha sido tomada de Horacio (*Carmina*, I, 3.37).

(36) Cfr. A. de Boot, *Symbola varia diversorum Principum, Archiducum, Ducum, Comitum & Marchionum totius Italiae, cum facile isagoge*, Amsterdam, 1686, págs. 292-94. La máxima latina "Nil linquere inausum" está tomada de Virgilio (*Aeneis*, VII, 308).

(37) D. Bartoli, *Dell'huomo di lettere difeso et emendato*, Bolonia, 1650, págs. 146-56.

(38) Cfr. F. Schoonhovius, *Emblemata... partim moralia partim etiam civilia*, Gouda, 1618 (otras ediciones: 1625; Amsterdam, 1635; 1648).

(39) Cfr. D. Nobbs, *Theocracy and Toleration: A Study of the Disputes in Dutsch Calvinism form 1600 to 1650*, Cambridge, 1938.

(40) *Praestantium ac eruditorum virorum Epistolae ecclesiasticae ac theologicae...* (preparado por Ch. Hartsoeker y Ph. à Limborch), 2ª ed., Amsterdam, 1684, págs. 492 y 378.

(42) Horacio, *Epistolae*, I, 2.40 ("ad Lollium").

(43) Todo ello confirma la brillante hipótesis formulada por L. Firpo, *Ancora a proposito di 'Sapere aude!'*, en "Rivista storica italiana", LXXII (1960), págs. 114-17.

(43) Cfr. C. Vivanti, *Lotta politica e pace religiosa in Francia fra Cinque e Seicento*, Turín, 1963, págs. 325-62.

(44) *Praestantium ac eruditorum virorum Epistolae...*, cit., pág. 288.

(45) Cfr. Firpo, *Ancora a proposito...*, cit., págs. 116 y 117.

(46) A. van Leeuwenhoek, *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam et alios illustres viros*, Leiden, 1719.

(47) Cfr. F. Venturi, *Was ist Aufklärung? Sapere aude!*, en "Rivista storica italiana", LXXI (1969), págs. 119-28; y del mismo, *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Turín, 1970, págs. 14-18.

[Para una contribución específica a uno de los temas tratados en estas páginas, cfr. E. Peters, *Libertas inquirendi and the vitium curiositatis in Medieval Thought*, en *La notion de liberté au Moyen Age. Islam, Byzance, Occident*, preparado por G. Makdisi, París, 1985 (con bibliografía complementaria). Sobre Constantino Sacardino, véase de C. Ginzburg, "The Dovecote Has Opened Its Eyes: Popular Conspiracy in Seventeenth Century Italy", en *The Inquisition in Early Modern Europe*, comp. por G. Henningsen y J. Tedeschi, Dekalb, Ill., 1986, págs. 190-198.

Ticiano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI

1. Uno de los personajes del *Eunuco*, de Terencio, el joven Quereas, se cuela, disfrazado de eunuco, en la casa donde vive la muchacha a quien ama. (La escena ha tenido lugar ya tras las bambalinas; en escena, Quereas cuenta a su hermano lo sucedido.) La chica está por empezar a prepararse para tomar un baño. Los ojos de ambos se fijan en un cuadro colgado de la pared, que representa el encuentro amoroso de Júpiter y Dánae ("tabulam quandam pictam: ibi inerat pictura haec, Iovem/Quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum". El joven se regocija por dentro, de sólo pensar que muy pronto va a imitar al mayor de los dioses, a aquel "qui templa caeli summa suo nutu quatit", y seducirá a la muchacha: "ego homuncio hoc non facerem? facerem ego illud vero itidem ac lubens". (1)

Este pasaje fue citado repetidas veces por san Agustín como prueba de los funestos efectos de las pinturas lascivas. Y a través de san Agustín, el asunto fue incluido en las discusiones acerca de las imágenes, que tuvieron lugar durante el siglo XVI en el seno de la Iglesia católica. El teólogo Johannes Molanus recordó los versos de Terencio y el indignado comentario agustiniano en un capítulo de su tratado *De picturis et imaginibus sacris* (1570), bajo el título de *In picturis cavendum esse quidquid ad libidinem provocat*. Casi treinta años antes, el polemista dominicano Ambrogio Catarino Politi, en su *De cultu imaginum* (1542) había hecho lo mismo, aunque con una finalidad diferente: la de demostrar, por medio de la analogía, y a través de la reacción del joven Quereas a la representación de los amores entre Júpiter y Dánae, la eficacia de las imágenes sagradas. (2)

2. Este pasaje del *Eunuco* y su repercusión en el siglo XVI nos plantean, de manera implícita y sintética, una serie de problemas estrechamente vinculados entre sí, en parte ya conocidos, y en parte no. Tratemos de hacer una enumeración de los mismos.

a) Comencemos por lo más genérico: ¿cómo actúa una imagen erótica? La respuesta (se ha dicho) difiere según que el acto sexual esté directamente representado o no. En caso afirmativo, el espectador-gozador se identifica con las figuras que llevan a cabo el acto. (Cabe hacer notar que, por evidentes razones históricas, el público al que se dirigen las imágenes eróticas es exclusivamente

masculino; en consecuencia, lo que se nos sugiere es la identificación con el protagonista de ese sexo.) Si el acto sexual no se halla representado, el espectador-gozador identifica en las figuras representadas (generalmente mujeres desnudas, por el motivo ya apuntado) a las compañeras en una imaginaria relación sexual. En esencia, tanto en uno como en otro caso, el papel del espectador-gozador es el de un *voyeur*. (3) Pero también pueden concretarse variantes intermedias. En las representaciones de los amores entre Júpiter y Dánae el acto sexual se halla, sí, representado, pero de manera simbólica (Júpiter se aparece en forma de lluvia de oro); ello permite al joven Quereas ocupar mentalmente el lugar de Júpiter en el lecho de Dánae, identificándose a la vez con el propio Júpiter.

El voyeurismo del espectador-gozador asume un carácter narcicista: por medio del coito, Quereas —un hombre común, un don nadie, un *homuncio*— se hace igual al supremo Júpiter, el dios que con el trueno hace estremecer los cielos.

b) El proceso psicológico que acabamos de describir reviste formas distintas según sea la relación que se establece entre la realidad de la que el espectador-gozador forma parte y la realidad representada en la imagen erótica. Tal relación se halla condicionada por los códigos —cultural y estilístico— en que haya sido formulada la imagen. Ambas realidades pueden ser homógeneas o heterogéneas; en este último caso, puede haber una desviación hacia lo bajo (la comicidad o la vulgaridad) o hacia lo alto (la tragedia, lo sublime). (4) Del cuadro que menciona Terencio conocemos el código cultural, pero no el estilístico (si bien es posible conjeturarlo con relativa certeza). (5) En cualquier caso, el efecto obtenido era una desviación hacia lo alto: por medio de un código elevado, como el mitológico, Quereas podía llegar a identificarse con el supremo Júpiter.

c) La cuestión del nivel (alto, mediano, bajo) de los códigos empleados en las representaciones eróticas desplaza el foco de la discusión, del espectador-gozador a la obra en sí. ¿Qué es una imagen erótica? En sentido estricto, es una imagen que se propone de manera deliberada (aunque no exclusiva) excitar sexualmente al espectador-gozador. (6) Con toda probabilidad, así era el cuadro que Quereas había visto (la escena se desarrolla en casa de la cortesana Thais). Pero la intencionalidad que subyace bajo la imagen es, a menudo, difícil de descifrar. En consecuencia, una definición más amplia debería incluir también aquellas imágenes que, más allá de las intenciones de sus autores, terminan por asumir, tal vez luego de cierto tiempo, determinada carga de erotismo a los ojos del público, o de una parte de él.

d) Durante el siglo XVI, la cuestión de las imágenes eróticas plenamente intencionales o sólo semiintencionales se convirtió en objeto de la atención, cada vez más preocupada, de la jerarquía católica, como lo demuestran los ya citados escritos de Politi y Molanus. Convergían en dicha atención dos fenómenos dispares, si bien recíproca y estrechamente relacionados (en cierto sentido, el primero de tales fenómenos no era más que un aspecto del segundo). Esos fenómenos eran, por un lado, el intento de controlar, de manera extensa y capilar, la vida sexual; y por el otro, el propósito de servirse de las imágenes para restablecer con las masas de fieles una relación que con frecuencia se encontraba debilitada o rota (aunque en ciertos casos se trataba lisa y llanamente de establecer sobre bases firmes una relación hasta allí inexistente). El propósito enunciado era solamente en parte el fruto de la actitud polémica de los protestantes respecto de las imágenes sagradas. Existía ante todo la conciencia, cada vez más clara, de la decisiva función de las imágenes, *idiotarum libri*, en una propaganda que se dirigía a masas integradas mayoritariamente por iletrados. La frecuente remisión a los postulados de san Gregorio Magno era significativa. (7) Si bien esa propaganda estaba conformada por elementos muy diferentes de los del pasado, y se desarrollaba en un medio en el que la difusión de la imprenta había modificado ampliamente las relaciones con la palabra escrita y con las imágenes, era posible trazar analogías no del todo arbitrarias con la evangelización de los bárbaros emprendida en la alta Edad Media.

A ojos de un teólogo desprejuiciado como Politi, el común denominador entre imágenes eróticas e imágenes sagradas era la *eficacia*. Las primeras estimulaban el apetito sexual, las últimas la piedad religiosa. Con todo, las dos clases de imágenes estaban dirigidas a destinatarios, al menos en parte, diferentes. En la Italia del siglo XVI podríamos distinguir esquemáticamente dos circuitos —llamémoslos así— icónicos. Uno público, amplio y socialmente indiferenciado; otro privado, circunscrito y socialmente elevado. El primero, constituido por estatuas, frescos, telas y tablas de grandes dimensiones, era expuesto en iglesias y palacios públicos, abiertos a todo el mundo. El otro, conformado no solamente por frescos y estatuas, sino también por telas y tablas, incluso de pequeñas dimensiones, por gemas, por medallas, era conservado en las residencias de una elite de señores, prelados, nobles, y, una que otra vez, mercaderes. Ciertamente se trata de una distinción esquemática, relativizada por el hecho de la creciente difusión de la imprenta. Piénsese por ejemplo en la notable difusión de imágenes sagradas en círculos de ningún modo elevados. (8) Y sin embargo, la diferenciación entre ambos circuitos icónicos, el público y el privado, aparenta ser útil, al menos, para una primera aproximación al tema que nos interesa: las imágenes eróticas.

Precisamente, las únicas imágenes intencionalmente eróticas que eran admitidas en el circuito público eran, como escribía Gillio, (9) las "imágenes deshonestas" que se exhibían en "carboneras y mesones" [sic]. En qué iconografía se inspiraban, dentro de qué registro estilístico podía inscribírselas, son cosas que, por desgracia, no sabemos. Opuestamente, tenemos mayores noticias de las imágenes eróticas semiintencionales, sobre todo las de carácter sagrado. Un caso como el que relata Vasari, de piadosas mujeres perturbadas por la imagen de un san Sebastián pintado por Bartolomeo, (10) acaso no fuera infrecuente. El ataque contra el desnudo que llevó a cabo la Contrarreforma se proponía terminar con la exhibición, ante la generalidad del público, de imágenes dotadas de una carga erótica cualquiera, por reducida que fuese; de ahí la decisión de desalentar la representación de ciertos pasajes de las Escrituras, como la ebriedad de Noé, el episodio de David y Betsabé o el de Susana y los ancianos. (11)

Las imágenes intencionadamente eróticas, inaccesibles a las masas, con la excepción ya apuntada, estaban por el contrario ampliamente representadas en el circuito icónico privado, reservado a la elite. En su gran mayoría, esas imágenes estaban formuladas en un código de gran altura cultural y estilística, el código mitológico. Ello era así tanto si se trataba de imágenes antiguas como de pinturas o esculturas de artistas contemporáneos. La fantasía erótica del siglo XVI disponía de un repertorio ya preexistente en la mitología clásica, tanto de temas como de formas, que era inmediatamente descifrable por una clientela internacional, como la que constituían los comitentes de las "poesías" del Ticiano. Hasta un repertorio mucho más vinculado con la pintura de género, como el de los retratos de cortesanas en la pintura veneciana, se ocultaba a menudo tras un tenue velo mitológico. (12)

Pero también en relación con este tipo de representaciones se fue haciendo cada vez más áspera, en el curso del siglo XVI, la crítica eclesiástica. En su *Disputatio..., de cultu et adoratione imaginum* (1552), Politi acusó a los prelados que coleccionaban imágenes mitológicas antiguas y modernas nada menos que de idolatría. Las excusas que aducían esos corrompidos individuos —según las cuales esas imágenes eran coleccionadas y conservadas "non venerationis aut adorationis causa, sed spectaculi et memoriae antiquorum gratia, et ostentandi artificium peritia"— dejaban frío a Politi. Mejor hubieran hecho dichos prelados, decía, en dar a los pobres el dinero que destinaban a la compra de esa clase de obras. Muy distinta había sido la actitud de Gregorio Magno, cuando mandó abatir los ídolos del paganismo. ¡Y pensar que un Platina pretendió después disculparlo, negando la verdad de ese hecho! Pero, por supuesto, un hombre embebido en la cultura pagana, como Platina, seguía observando Politi, no podía sino prestar gran atención a cosas que el ojo espiritual no estima en absoluto. En efecto las imágenes de los falsos dioses inducen no solamente a la idolatría sino también a la libidinosidad de quienes miran "nuda Veneris aut Dianae membra... et Satyrorum salaces gestus, et Bacchi et Baccantium turpes et vinosos furores...". (13)

Aunque vaga e indeterminada, la diatriba de Politi no puede dejar de aludir a cuadros de tema mitológico, tales como los pintados por el Ticiano. Entre ellos hallamos, junto a las bacanales, las Venus y las Dianas, a la "Dánae" pintada en Roma y repetida luego en varias ocasiones, (14) evidentemente para cumplir pedidos específicos de la encumbrada clientela del pintor. Como hemos visto, merced a la condena de san Agustín, los amores de Júpiter y Dánae podían ser considerados en el siglo XVI el prototipo mismo de la imagen pintada para excitar sexualmente al espectador.

3. Ahora bien, ¿es lícito definir como "intencionalmente eróticos" a estos cuadros mitológicos del Ticiano? Son varios los estudiosos que en estas últimas décadas, inspirándose en la orientación iconológica de Panofsky, han dado una respuesta negativa a ese interrogante, al mismo tiempo que rastreaban en tales cuadros gran cantidad de símbolos y supersignificados recónditos, de carácter filosófico. El libro póstumo de Panofsky sobre el Ticiano (15) dio a esta corriente de estudios el más autorizado de los avales. En las páginas que siguen, nos proponemos cuestionar algunas de las conclusiones a que llegan estos estudiosos, y sobre todo algunos de los postulados implícitos en los estudios iconológicos sobre el Ticiano.

Ante todo, no se puede dejar de destacar que los contemporáneos reaccionaban a las "poesías" mitológicas del Ticiano como si se tratara de cuadros explícitamente eróticos. Así lo hacía, en primer lugar, el propio Ticiano. Ha sido citada numerosas veces la carta que el pintor dirige a Felipe II, en la que, tras recordar la "Dánae que se veía toda por la parte delantera", prometía enviar otra "poesía", es decir *Venus y Adonis*, en la que se la vería, para "variar", por la "contraria parte". (16) Pero nótese también lo que escribía, a propósito justamente del cuadro que acabamos de citar, Ludovico Dolce, amigo y gran estimador del Ticiano, en una carta a Alessandro Contarini: "La Venus está vuelta de espaldas, no por carencia de arte, [...] sino para demostrar doble arte. Porque al volver el rostro hacia Adonis, esforzándose con entrambos brazos para retenerlo, y medio sentada sobre una rica y muelle tela violácea, muestra en todo ciertos sentimientos dulces y vivos, y tales que no se ven sino en ella; por lo que es una vez más admirable maestría de este espíritu divino [Ticiano], que en las últimas partes se reconocen las señales producidas en las carnes por el estar sentada. ¿Pues qué? Puédese decir con veracidad que cada pincelada es como aquellas que por su mano suele dar la Naturaleza [...]. Os juro, mi señor, que no se hallará hombre tan agudo de vista y de juicio que al verla no la crea viva; y nadie tan apagado por los años, o tan duro de complexión, que no se sienta retemplar, enternecer y conmoverse en sus venas la sangre toda. Ni es para asombrarse; pues que, si una estatua de mármol pudo por medio de los estímulos de su belleza penetrar en las entretelas de un joven, el cual dejó por ella la espesura [*macchia* o boscaje; el significado es incierto], entonces, ¿qué efecto ha de hacer ésta, que es de carne, que es la belleza misma, que hasta parece respirar?". Como se ve, la valoración estética en términos de verosimilitud se desliza insensiblemente hacia la apreciación, categóricamente explícita, de la eficacia en cuanto a estimulación erótica que posee la obra; este hecho explica, tal vez, la escasa repercusión de esta carta entre la crítica ticianesca, al punto de que un conocido estudioso la cita en forma censurada. (17)

En todo caso, tal vez podría objetarse que testimonios como el citado no excluyen la posibilidad de un segundo nivel de la imagen, en el cual sea posible detectar los símbolos y las alusiones tan caros a los iconólogos. Pero, ¿puede demostrarse la existencia de ese segundo nivel? En el caso de las "poesías" mitológicas pintadas por el Ticiano de la tarda madurez, parecería que no. Las divergentes interpretaciones sobre su *Rapto de Europa* que han sido propuestas recientemente resultan instructivas. Un estudioso, M. L. Shapiro, consideró que era posible identificar la "fuente" literaria de esa pintura, no ya en Ovidio, como siempre se había pensado, sino en una oda de Horacio (*Carmina*, III, xxvii). De ahí su intento de leer en el cuadro una complicada red de símbolos vinculados con el estoicismo. La imagen de Europa arrebatada por el toro, escandalosamente erótica en apariencia, ocultaría en realidad un mensaje más complejo: la representación del acto, condenado por los estoicos, del cedimiento a las pasiones. El pez y el delfín que nadan junto a Europa, los cupidos que la

acompañan, personificarían, justamente, las pasiones del ánimo: miedo, alegría, deseo, sufrimiento. El pez de monstruosa apariencia es el símbolo del miedo; el delfín, el símbolo de la alegría, ante todo porque Mosco en su poema *Europa* habla de "jubilosos" saltos de los delfines, y además porque el delfín pintado por el Ticiano es plateado, y Horacio, en otra oda, dice "ride *argento* domus". Uno de los cupidos voladores simboliza el deseo, y el otro no puede menos que simbolizar el sufrimiento, como lo demuestra "bastante apropiadamente" su expresión perturbada, junto con "the rather angular outline of his form that should be compared with the soft roundness of both *Joy* and *Desire*". (18) Es una suerte que argumentaciones de ese nivel hayan sido refutadas con prontitud. Otro estudioso, D. Stone (h.), ha demostrado sin sombra de dudas que la "fuente" del *Rapto de Europa* no es ni Ovidio ni Horacio, sino una novela alejandrina que el Ticiano pudo haber leído en la vulgarización* de F. A. Coccio. (19) De la imaginaria obra pictórica que Achille Tazio describe minuciosamente parece haber deducido Ticiano, en particular, la ubicación de Europa en la grupa del toro, cuya peculiaridad iconográfica no había escapado a Panofsky: "Sobre los hombros suyos se sentaba la joven, no como hombre anda a caballo sino de lado, teniendo hacia la derecha parte asegurados entrambos pies, con la izquiera mano aferrando el cuerno..." Detrás del cuadro es posible, pues, detectar un texto, que es casi siempre seguido escrupulosamente. Pero se trata de un texto puramente descriptivo, exento de implicancias simbólicas, estoicas o neoplatónicas. A la típicamente iconológica pregunta que formula Shapiro, "is the Stoic program there to veil the pagan nudity?", (20) se puede, entonces, responder negativamente, pues la existencia de un "programa" vinculado con el estoicismo es por completo indemostrable. Nos queda la desnudez de Europa: velada, o mejor dicho exaltada, por la "blanquísima camisa" de la que hablaba ya la vulgarización de la novela de A. Tazio, y que el Ticiano no dejó de representar en su obra. ¿Hasta qué punto es lícito aplicar con mayor extensión una conclusión de esa clase, que en el caso del *Rapto de Europa* se nos aparece indudable?

4. No Ovidio, pues, sino la vulgarización de una novela alejandrina. No obstante, sabemos que el Ticiano extrajo de Ovidio inspiración para la mayor parte de sus "poesías" mitológicas, para esos cuadros que, como hemos visto, a los ojos de los contemporáneos tenían un carácter esencialmente erótico. Panofksy ha hablado de una relación excepcionalmente profunda de Ticiano con Ovidio, con un Ovidio leído, escudriñado casi hasta los pliegues más íntimos del texto. (21) ¿Del texto, o de la vulgarización del texto?

Según Panofksy, Ticiano "felt free to use all kinds of visual models, ancient or modern, while yet, on the whole, remaining independent of the specific tradition wich flourished all around him in countless illustrated editions, translations and paraphrases of the *Metamorphoses*". En efecto, en varios casos Ticiano parece no haber vacilado en alejarse de esa tradición para remitirse directamente al texto original de Ovidio. Pero esa postura interpretativa, ampliamente ilustrada por Panofsky, es en realidad insostenible. Por el contrario,

* En el sentido de "versión en lengua vulgar", es decir en italiano. [*T.*]

se puede demostrar que: 1) Ticiano no sabía latín; 2) leyó *Las metamorfosis* exclusivamente en sus vulgarizaciones; 3) sus innovaciones a la tradición iconográfica pueden remitirse a las vulgarizaciones, no al texto de Ovidio. Si todo ello es cierto, no tenemos que vérnosla con un pintor humanista, como se lo ha descrito con frecuencia, sino con un pintor estrechamente vinculado con la cultura contemporánea en lengua vulgar: la de los poligrafos. (22)

Por supuesto, el primer punto es decisivo. Estamos habituados a asimilar las pinturas del Ticiano, sobre todo las de asunto mitológico, con los textos de autores clásicos, latinos y aun griegos, de los cuales se supone que derivan. Para limitarnos al caso antes recordado, no solamente con Ovidio u Horacio, sino también con Mosco. Ello implica dos posibilidades: o bien Ticiano estaba en condiciones de leer directamente esos textos, o se los hacía leer e interpretar por algún humanista. La existencia de un "programa" elaborado por un humanista de la corte de la familia Este, es decir de los duques de Ferrara, ha quedado demostrada, como es sabido, por el grupo de cuadros pintados por Ticiano en la década de 1520 para Alfonso de Este. (23) Para los cuadros mitológicos de su tarda madurez se ha optado tranquilamente por la primera hipótesis. Pero contamos con un testimonio del inevitable Ludovico Dolce, que demuestra con toda claridad que el Ticiano no estaba en condiciones de leer latín (es obvio que tampoco griego). Se trata de la dedicatoria de Dolce a "M. Ticiano, pintor y caballero", fechada en Padua el 10 de octubre de 1538, y que figura antepuesta a una recopilación de textos que incluía dos vulgarizaciones, obra del propio Dolce: la sexta sátira de Juvenal y el epitalamio de Catulo en honor de las mitológicas bodas de Tetis y Peleo. La obra se completaba con un texto original de Dolce, intitulado "Diálogo en el que se habla de qué clase se debe tomar esposa, y del modo que se ha de emplear". (24)

La dedicatoria dirigida al Ticiano giraba en torno del tradicional tema de la comparación entre las artes; en este caso, entre pintura y literatura: "Juvenal, mi excelso M. Ticiano, Juvenal, agudísimo y mordaz reprensor de las maldades de su tiempo, entre sus hermosas sátiras nos dejó escrita una, en la cual, al exhortar a un su amigo a evitar el vínculo del matrimonio, compuso de la lujuria y vicios de las mujeres un retrato tan noble y de tanta perfección que el tal puede sin duda alguna superar los milagros de vuestro divino ingenio. Porque si a los retratos que brotan de la perfección del arte, que es propia sólo de vos, y que tanto se acercan a la verdad, se agregara el espíritu, no habría de ser necesaria naturaleza; pero os falta la vida. Mas en el retrato que digo se ve, no solamente la similitud de esa verdad y esa vida, sino que es verdadero y vivo el propio retrato. Habiendo yo de esto recogido y urdido un ejemplo tal como mejor he podido y sabido, os lo envío ahora, a fin de que, *no pudiendo entender el propio, veáis en el mío* si los buenos escritores saben retratar tan bien con la pluma los secretos del ánimo como los buenos pintores con el pincel lo que se muestra con el ojo; o bien si éstos, junto con vos que sois el más digno, quedan superados por mucho".

Para entender cabalmente todo el sabor de este desafío amigablemente lanzado por Dolce, se hace necesaria una puntualización. En su traducción del epi-

talamio de Catulo, nuestro hombre se alejó bastante del original latino, y llevó a cabo, en cambio, una vivaz descripción (la primera de que disponemos) del *Baco y Ariadna*, que el Ticiano había pintado quince años antes, inspirándose en la ocasión, precisamente, en el citado texto de Catulo (véase Apéndice a este capítulo, pág. 126). De esa forma Dolce trataba de remachar la superioridad de la pluma respecto del pincel. Pero eso no nos interesa aquí. Importa en cambio la categórica afirmación de que Ticiano estaba imposibilitado de comprender un texto de autor latino sin recurrir a una vulgarización.

5. Inútil sería insistir en la importancia de esa circunstancia. En primer lugar porque, como es bien sabido, las vulgarizaciones del siglo XVI eran cualquier cosa menos traducciones fieles. Con mucha frecuencia se trataba de reelaboraciones, en mayor o menor medida abreviadas o completadas. Formulemos un ejemplo, recurriendo una vez más a Dánae.

Como ya lo hizo notar Panofksy, (25) la gran popularidad de este mito en las artes figurativas (que ciertamente no empieza con el Ticiano, si bien nuestro pintor le imprimió un poderoso impulso) se corresponde con una formulación textual, en época de la Antigüedad clásica, dispersa y fragmentaria. Hasta las alusiones del mitógrafo por excelencia, es decir Ovidio, son breves y circunstanciales. ¿En qué, pues, se habrá inspirado Ticiano para sus pinturas? ¿En las igualmente breves alusiones de Horacio? ¿En los comentarios a la *Argonáutica* de Apolonio Rodio? ¿O, por el contrario, en Fulgencio "metaforalis" y la tradición mitográfica medieval?

Resulta típico que tales interrogantes no hayan sido formulados de manera explícita, puesto que ello se debe a que la respuesta a los mismos parecía evidente, aunque no lo fuera. En realidad, el Ticiano tenía a su disposición un texto que no era ni fragmentario ni recóndito; nos referimos a las *Metamorphosis, o sea transformaciones traducidas diligentemente del latín en vulgar verso... por Nicolò de Agustini*, libro reimpreso frecuentemente (por ejemplo, en 1522, 1533, 1527, 1538...).

La "diligencia" de que se jacta el título no había impedido al vulgarizador, en determinados casos, introducir verdaderos añadidos al texto. Así, cinco versos de Ovidio, sintéticamente alusivos (*Metamorphoses*, IV, 607-10: "Solus Abiantades, ab origine cretus eadem, /Acrisius superest, qui moenibus arceat urbis/Argolicae; contraque Deum ferat arma; genusque/non putet esse Iovis: neque enim Iovis esse putabat/Persea, quem pluvio Danaë conceperat auro"), se habían visto dilatados hasta convertirse en tres octavas:

La causa de que Acrisio despreciara
a Baco fue que antes éste le había dicho
que el osado Perseo a quien aquél tanto amaba
no era hijo de Júpiter, el dios perfecto,
como cierto lo era, y por eso lo odiaba.
Cuya gestación fue por efecto
de que este rey Acrisio una hija tuvo,
Dánae llamada, hermosa a maravilla.

El padre, que tan indecisa la veía,
temiendo por su virginidad,
reclusa en una torre la tenía,
con gran custodia y mucha dignidad;
por lo que Jove, que ello conocía,
dejó un día su divinidad
y a la torre en que ella estaba descendió
para cumplir de amor sus acostumbradas empresas.

Después, por una hendija que en el techo
vio, en lluvia de oro presto se volvió
y por allí se allegó hasta su lecho
tan suave que nadie de ello se percató.
Después, por alcanzar todo el placer,
a su regazo se allegó, y le dijo
que él era Jupiter, y yació al fin con ella,
y de Perseo la preñó. (26)

Que Ticiano se sirviera de esta cómoda vulgarización en lugar de compulsar, con la ayuda de algún humanista, una serie de textos clásicos y medievales, es una hipótesis por demás plausible, aunque no demostrada. Pero la hipótesis se convierte en certidumbre cuando se descubre que en las vulgarizaciones (y entre ellas en la de Nicolò degli Agostini) se encuentran no solamente las variantes respecto de la tradición iconográfica corriente, que Panofksy había atribuido a la lectura concienzuda del texto de Ovidio, sino también las bases para ciertas innovaciones respecto del propio texto de Ovidio, hasta ahora atribuidas a la libertad inventiva del Ticiano.

6. Comencemos por este último caso, que en cierto sentido es el más probatorio de nuestra tesis. Panofsky, al analizar una de las "poesías" que Ticiano pintó para Felipe II, la llamada *Diana sorprendida por Acteón mientras se baña*, comprueba que, desde el punto de vista compositivo, este cuadro "is not significantly indebted to any previous illustration of the Actaeon myth", de que se trata de una iconografía creada "almost *ex nihilo*". (27) El elemento más novedoso —dejando de lado detalles tales como la pieza de seda roja y la presencia de una mujer negra entre las ninfas del séquito de Diana— es "the unexpected presence of an architectural setting: a curious combination of a rusticated pier with a dilapidated Gothic vault, the only Gothic vault in Titian's œuvre". (28) Panofsky conjetura que podría haber sido el propio texto de Ovidio el que sugiriera a un lector del siglo XVI como Ticiano, a través de la admisión de que la naturaleza imita al arte, tan singular marco arquitectónico:

Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,
Nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae,
Cuius in extremo est antrum nemorale recessu.
Arte laboratum nulla: simulaverat artem
Ingenio natura suo; nam pumice vivo

Et levibus tofis nativum duxerat arcum.
Fons sonat a dextra, tenui perlucidus unda,
Margine gramineo patulos succinctus hiatus.
(*Metamorphoses*, III, 155-63)

Obsérvese, sin embargo, cómo la vulgarización de Giovanni Andrea dell Anguillara, aparecida en Venecia en 1555, cuatro años antes de que fuera completado el *Acteón*, y que también se extiende notablemente más que el pasaje original sobre el episodio, está mucho más cerca de la solución figurativa que Ticiano adoptó:

En la dicha Gargafia aquella noble parte
de la que silvestre cuidado tenía la diosa:
no es la gruta fabricada con arte,
sino el arte imitando la natura.
Un nativo arco aquel antro comparte,
que en medio se halla a los nativos muros;
toda de frágil marga es la caverna,
y su entrada, los lados, y aun la bóveda interna.

Gotea todo en redor el antro,
y una clara fuente forma hacia el diestro lado,
donde más profunda, a modo de una cuenca,
la natura en la marga había excavado.
Una gota por otra es sucedida,
y aunque no es el goteo continuado,
de tantas gotas un arroyo crece
hasta llenar el hueco, y desborda y sale.

De ese antro el techo, creado por natura,
y por las gotas y el hielo roto y cuarteado,
mil formas tiene, variadas y caprichosas,
que muestran ser de artífice muy apto.
Troncos, ovoides y esponjosas pirámides
de él penden, que al goteo hacen de acueducto,
rincones tiene tales que el cincel
más caprichosos no podría hacer, ni más hermosos. (29)

La insistencia del vulgarizador en la extraordinaria arquitectura natural de la gruta no podía dejar de causar impresión en el Ticiano. De los citados versos de Anguillara tomó el pintor no solamente la idea de la "cuenca" natural colmada de agua sino, también, sin dudas, la sugerencia de caracterizar tal arquitectura como gótica. "Mil formas...variadas y caprichosas", "troncos, ovoides y esponjosas pirámides": ¿acaso el anónimo autor del informe sobre la arquitectura romana, enviado al papa León X en 1515 (se ha pensado en Rafael), no había ya afirmado que los arcos de medio punto del estilo gótico habían nacido

"de los árboles aún no podados" a los que se les "plegaban las ramas, y se les ataban juntas"? ¿Y acaso Vasari no había definido a la arquitectura gótica como "una maldición de tabernaculitos, uno encima del otro, con muchas pirámides, y puntas y hojas, que no es que puedan o no estar, sino parece imposible que se sostengan"? (30)

Pero la vulgarización de Anguillara se revela decisiva, para la génesis del *Acteón*, también en negativo, además de en positivo; es decir, por los elementos que suprime, no sólo por los que agrega al texto latino. Ya Cavalcaselle había notado rotundamente que la escena de *Diana y Acteón* tiene lugar, sí, en un bosque, "pero no *de cipreses y de pinos*", como había escrito Ovidio. (31) Ahora bien, en la vulgarización falta precisamente toda referencia a pinos y cipreses.

7. Hemos dejado para el final el caso de *Perseo y Andrómeda*, respecto del cual la demostración por parte de Panofsky de su dependencia con el texto latino se nos aparece más clara que en ninguna otra parte. Hay en este cuadro tres elementos que no cuentan con antecedentes previos en las representaciones figurativas del mito de Andrómeda: 1) las ramificaciones de coral en la orilla, que Ovidio menciona al final del episodio; 2) la postura de Teseo, que desciende del cielo cabeza abajo (*praeceps*, dice el texto); 3) la espada de Teseo, no recta sino curva, aquí también en estricta conformidad con las palabras de Ovidio ("teloque accingitur unco", "ferrum curvo tenus abbidit hamo", "falcato verberat ense", *Metamorphoses*, IV, 666, 720, 727). (32) Pero vayamos a la ya citada vulgarización de Niccolò degli Agostini. Allí vemos que el pasaje sobre el coral no sólo ha sido traducido, sino resaltado por un subtítulo específico, *De los corales*. El término *praeceps* se vierte con exactitud: "y de ella se alejó cabeza abajo". En cuanto al arma de hoja curvada que blande Perseo, la vulgarización la nombra nada menos que seis veces, lo que es una exacerbación del original. El término usado en italiano es *falcion*, esto es "hoja de guadaña": "volvió a tomar su *falcion*", "empuñó su *falcion*", "y con el *falcion* la hería a menudo"; "también con el *falcion* la golpeó un rato", "después con el *falcion* se volvió hacia la fiera". (33) Pero no acaba aquí la cosa; en este caso al menos, Ticiano tomó inspiración, por añadidura, no sólo del texto de la vulgarización, sino de las ilustraciones que lo acompañan, por más que la espada curva esté ausente de ellas. Basta comparar esa pintura de Ticiano, hoy en la Wallace Collection, con el grabado de Perseo y Andrómeda incluido en la impresión veneciana de 1538 de la citada vulgarización (cfr. figs. 9 y 10). La disposición compositiva de ambos es idéntica, y cabe hacer notar que en la primera edición de la vulgarización de Agostini, que apareció en Venecia en 1522, Perseo baja del cielo a la derecha de Andrómeda, en lugar de hacerlo a la izquierda. No obstante, las fotografías con rayos X publicadas por Gould demuestran que Ticiano, desde un principio, trató de alterar la posición de Andrómeda, pintándola con los brazos alzados detrás de la cabeza, y no atados a la espalda. (34) Sólo en un segundo momento llegó el pintor a la solución definitiva, con un brazo alzado y el otro bajo. (35)

8. De modo que también en el caso de *Perseo y Andrómeda* la vinculación entre Ticiano y Ovidio tiene lugar por medio de una vulgarización. Ahora bien, ¿de qué clase de vulgarización se trataba?

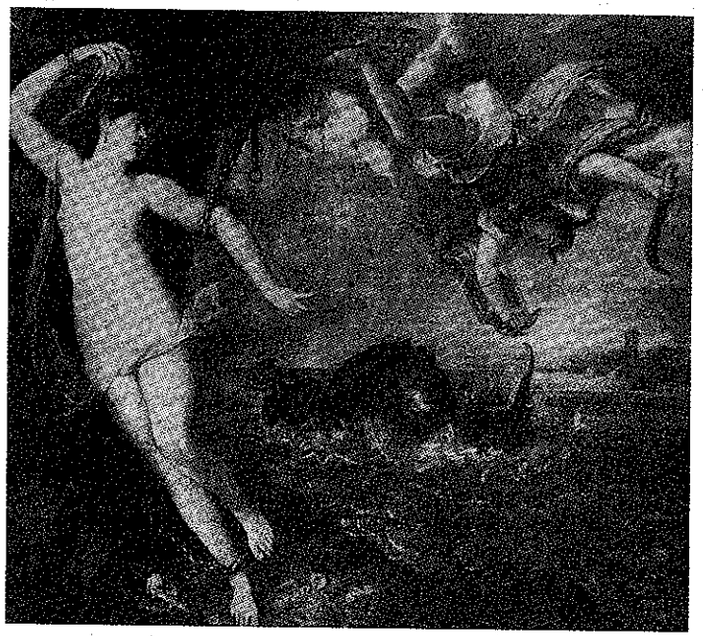


FIG. 9. Ticiano: *Perseo y Andrómeda*, Londres, Colección Wallace.

FIG. 10. *Perseo y Andrómeda*, en Ovidio: *Metamorphoses*, traducido por Nicolò di Agustini, Venecia, 1538, c. 43*v*.

FIG. 11. *Perseo y Andrómeda*, en Ovidio: *Metamorphoseos vulgare*, Venecia, 1501, c. XXXIIII*r*.

La versión de las *Metamorfosis* en octavas, de Agostini, puede considerarse una suerte de nexo entre las vulgarizaciones medievales y las genuinamente renacentistas del siglo XVI, que debemos a Dolce y a Anguillara. Para demostrar este aserto será suficiente cumplir con un rápido salto atrás en el tiempo.

La versión en octavas de Agostini, con alegorías en prosa intercaladas, se imprimió por vez primera en 1522. En ese mismo año concluye el éxito editorial de una vulgarización anterior, publicada varias veces a partir de 1497. Un cotejo entre ambas vulgarizaciones demuestra que *a*) las dos comprenden una serie de alegorías en prosa, del todo idénticas; *b*) las ilustraciones que acompañan a ambas son en lo sustancial idénticas, aunque las de la más antigua de las vulgarizaciones son de factura muchos menos burda; *c*) el texto de la versión más antigua, en prosa, sirve de base a la versión en octavas de Agostini. Pero, ¿quién era el autor de la versión en prosa? El premio, que lleva la fecha del 20 de marzo de 1370, declara que la obra ha sido "compuesta, vulgarizada y alegorizada" por un tal Giovanni Bonsignori, de Città di Castello, en la Umbría. (36) Ahora bien, tanto las alegorías como la vulgarización de este Bonsignori estaban copiadas en gran parte de las alegorías y la paráfrasis de las *Metamorfosis* debidas a Giovanni del Virgilio, el maestro de Bolonia que fue contemporáneo de Dante Alighieri. (37) Un detalle nimio, introducido por del Virgilio en su paráfrasis ovidiana, nos permite recapitular rápidamente la transferencia textual que acabamos de delinear. Del Virgilio, apartándose de la tradición precedente, puntualiza que Júpiter "cum videret *unum foramen* ibi convertit se in aurum liquefactum et pluit in gremium Danaes". "Por un *agujero* (*forame*, en italiano) convirtiéndose en oro se extendió y llovió sobre el lecho de Dánae", traduce Bonsignori. "Después, *por una hendija* que en el techo/vio, en lluvia de oro presto se volvió/y por allí se allegó hasta su lecho...", versifica Agostini. (38)

Esto significa que la vulgarización de las *Metamorfosis*, que Ticiano había leído, había tenido que atravesar una doble, tal vez triple mediación (¿Giovanni del Virgilio - Giovanni Bonsignore - Niccolò Agostini?). Análogamente, el germen compositivo de *Perseo y Andrómeda*, la pintura del Ticiano, se remontaba a las ilustraciones que acompañaban, o bien la vulgarización de Agostini (cfr. fig. 10) o bien la de Bonsignori (cfr. fig. 11). (Se notará que, en el primer caso, un paño ciñe pudorosamente los flancos de Andrómeda; el arma de Perseo es una especie de cimitarra; pero, respecto de la pintura del Ticiano, la posición de ambos personajes está invertida.)

9. La falta de prejuicios del Ticiano para el uso de los más diversos materiales figurativos es bien conocida. Pintores contemporáneos, estatuas antiguas e incluso, como en este caso, las más o menos rudimentarias ilustraciones de las vulgarizaciones ovidianas, terminaban por confluir, amasados y fundidos en un lenguaje que era solamente suyo. Igualmente conocido es el hecho de que los estímulos a ese extraordinario grado de inventiva tanto podían ser figurativos como verbales. La demostración que acaba de brindarse de la sola utilización por Ticiano de textos vulgarizados nos da, con todo, una imagen de su cultura muy diferente de la comúnmente establecida.

Se nos podrá preguntar qué tiene que ver todo esto con la cuestión de la cual partimos, vale decir las representaciones eróticas del siglo XVI. Para explicarlo, es menester volver a la ya apuntada distinción-contraposición entre los dos circuitos icónicos, el público y el privado. Amplio y socialmente indiferenciado, como se recordará, el primero; circunscrito y socialmente elevado el segundo. Como ya hemos advertido, se trata de una contraposición sumaria, que la difusión de la imprenta desarticuló en gran medida. Gracias a la imprenta, un público de perfil aún indefinido para nosotros pero que, de todos modos, comprendía a algunas capas sociales inferiores (artesanos e, incluso, campesinos) entró en contacto no solamente con la página impresa, sino también con las imágenes que con frecuencia la acompañaban. La existencia de libros a precio relativamente bajo, por lo común ilustrados, incrementó de golpe, y tanto en sentido cuantitativo como cualitativo, el acervo de palabras e imágenes de esas clases sociales. Sólo ahora comienzan a investigarse las repercusiones, presumiblemente enormes, de ese fenómeno. (39) Por lo que atañe a nuestro problema, podemos tan sólo conjeturar el grado de enriquecimiento de la imaginación erótica provocado por imágenes como la Andrómeda desnuda que ilustraba las vulgarizaciones de las *Metamorfosis*. Tal vez esta afirmación suene a paradoja, por tratarse de imágenes a menudo burdas y rudimentarias. Sin embargo, se trata de imágenes que fueron capaces de fecundar la fantasía de un Ticiano. Por otra parte, la carga erótica de esas representaciones, con frecuencia trazadas por manos inexpertas, resulta confirmada por un indicio marginal, pero no desdeñable. Los desnudos que adornan las obras del siglo XVI conservadas en nuestras bibliotecas —desnudos a veces casuales, como la Verdad o la Fortuna, que aparecen en tantos emblemas de talleres tipográficos— no pocas veces están desfigurados por la pluma de antiguos lectores. Al tachar o cubrir los atributos sexuales de hombres o mujeres en las figuras con las que sus ojos tropezaban, esos lectores daban curso a un impulso anímico (o físico) tal vez efímero, pero que a la vez demostraba que tales imágenes no los dejaban indiferentes. Celo contrarreformista, podrá decirse. Pues bien, sí, pero, ¿qué es lo que se oculta tras esta expresión tan trillada y que, sin embargo, no podemos menos que usar?

10. Un relevamiento, por desgracia apenas iniciado, de los manuales para confesores y penitentes impresos en Italia entre fines del siglo XV y fines del XVI nos proporciona un primero, y ciertamente no inesperado, resultado. Hasta 1540, aproximadamente, el pecado que era tratado con mayor detenimiento era la avaricia, con amplia diferencia; después sería la lujuria. Alrededor de esa fecha empezó a tomar cuerpo el proceso de control y represión capilar de la vida sexual que solemos atribuir, en lo que respecta a los países católicos, a la Contrarreforma. Ahora bien, ¿por qué debían pasar a ocupar un segundo plano las contradicciones típicas de una sociedad en la que el comercio tenía un papel tan importante (si bien no preponderante), en relación con las contradicciones relacionadas con la vida sexual? ¿Y por qué, más o menos en el mismo período, formas de control análogas se manifestaron también en los países protestantes, empezando por la Ginebra de Calvino? (40) Es probable que, en último análisis, haya que explicar todo eso con las tensiones demográficas que iban sur-

giendo en las sociedades europeas, (41) si bien el control ejercido por las autoridades, tanto laicas como eclesiásticas, asumió formas diferentes según las situaciones políticas y religiosas.

Pero el análisis de los libros de confesores nos plantea otro motivo de reflexión menos evidente. Los minuciosos análisis del pecado de lujuria giran, hasta bien entrado el siglo XVI, en torno de los sentidos del tacto y del oído. La vista casi ni se menciona. Las oportunidades sociales que favorecen la transgresión al mandamiento de "no fornicar" son ante todo los bailes y las canciones. Hacer "cantiones vel sonetos... lascivia turpia et inhonesta ad provocandum" es pecado mortal, escribía en su manual para confesores Bartolomeo Caimi. (42) No ponía en guardia contra las imágenes deshonestas, sencillamente porque su difusión debe haber sido mínima o nula, como no fuera entre las capas elevadas. Sólo en el transcurso del siglo XVI la vista empieza a surgir lentamente con el sentido erótico privilegiado, inmediatamente después del tacto. En la historia aún no escrita de los sentidos, (43) esta erotización de la vista respecto del oído, relacionada con circunstancias históricas específicas, como la difusión de la imprenta y el aumento en la circulación de las imágenes, tendrá un importante papel.

Dianas y Venus desnudas, ninfas y bacantes, se ofrecieron pues, aunque en limitada medida, a los ojos de un público mucho más vasto que el conformado por los prelados y nobles execrados por Politi a mediados de ese siglo. Debía pasar bastante tiempo antes de que las representaciones eróticas reemplazaran al culturalmente elevado código mitológico por el de mediana entidad, realista o cómico, de la escena de género. Entretanto, el mundo refinado y complejo de las divinidades paganas recreadas por los humanistas era traducido por los ilustradores de los libros de estampas bajo formas a menudo humildes y rudimentarias, con la salvedad de que a veces tenía lugar un fenómeno inverso, como en el caso de la *Andrómeda* del Ticiano. Pero la circularidad de las imágenes eróticas en el siglo XVI todavía está por ser explorada. Por cierto, no solamente Felipe II en su cámara privada, sino también muchos anónimos lectores de las *Metamorfosis* vulgarizadas, han de haber proyectado, como el personaje de Terencio, sus fantasías más secretas en las gestas amorosas de los dioses antiguos.

Apéndice

Las "fuentes" literarias de *Baco y Ariadna* han sido enumeradas por Panofsky (*Problems in Titian*, págs. 141-43). A continuación reproduzco el texto de los versos 252-67 del carmen LXIV de Catulo, seguidos de la vulgarización italiana de Dolce.

"At parte ex alia florens volitabat Iacchus,/cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis,/Te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore./...Quae tum alacres passim lymphata mente furebant,/Evoe bacchantes, evoe, capita inflectentes./Harum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos;/Pars e divulso raptabant membra iuvenco;/Pars sese tortis serpentibus incingebant;/Pars obscura cavis celebrabant orgia cistis,/Orgia, quae frustra cupiunt audire profani:/Plangebant aliae proceris tympana palmis,/Aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant./Multis raucisonos efflabant cornua bombos,/Barbaraque horribili stridebat tibia cantu./Talibus amplifice vestis decorata figuris/Pulvinar complexa suo velabat amictu."

Veamos la versión de Dolce (*Paraphrasi nella sesta satira di Giuvenale... Dialogo in cui si parla di che qualità si dee tor moglie... Lo epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Theti*, Venecia, 1538, P *r-v*): "Al otro lado de la rica labor/veíase a Baco coronado, y ceñidos/de uvas y flores sus rubios cabellos./Luego sobre el borriquillo venía, tumefacto e hinchado/de vino, Sileno: y lo rodeaba/nutrido coro de Sátiros y Silvanos,/todos los cuales profieren alabanzas a su manera/y hacían distintos gestos, a guisa de ebrios,/y llenos de furor, con voz amena/llamando a Baco y balanceando la cabeza./Otro agitaba la lanza que en la mano/llevaba, entretejida de pámpanos y frondas/de la vid para él sacra, bajo los cuales/se escondía la aguda, hórrida punta./Mostraban otros, sosteniendo en alto/con ambas manos, los ensagrentados/miembros de un novillo en muchas partes dividido;/otros con las retorcidas serpientes que aferraban/se circundaban el pecho y el cuello;/otros, en los cóncavos cestos celebraban/como solían,/sacrificios a Baco,/los sacrificios que en vano oír procura/quien no ha sido iniciado en sus misterios./Algún otro en los panderos resonantes/con duro leño golpeaba, o acaso/daba de angosta caña un tenue son./Muchos, dando su aliento a retorcido cuerno/el cielo en torno colmaban de roncas voces/y en fin, alguno había, con horrible son,/al mismo tiempo hinchando ambas mejillas/que de lejos venía haciendo vibrar la tromba:/y no por otra causa se acercaba/el siempre rubio y juvenil Dios,/que para ser tu esposo, y elevarte/a sem-

piterna gloria, ardiente y arrebatado/por tus bellezas, oh mujer desconsolada./ Por esas figuras, pues, ornado y bello/la rica tela de orgullosa colcha/servía al marital, soberbio lecho..."

Bastaría reparar en la referencia al "tumefacto e hinchado" Sileno, que Catulo no menciona (aunque sí se halla presente en el cortejo de Baco descrito por Ovidio en el *Arte de amar*, I, 541 y siguientes), para probar que Dolce, más que traducir, intentaba brindar un equivalente literario del cuadro del Ticiano.

Notas

(1) Terencio, *Eunuchus*, III, 5.
(2) Cfr. D. Freedberg, *Johannes Molanus on Provocative Painting. De historia sanctarum imaginum et picturarum*, Libro II, Capítulo 42, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", xxxiv (1971), Nº 24, pág. 242. Al pasaje de san Agustín alude, en un contexto diferente, F. Orlando, *Su teoria della letteratura e divisione del lavoro intellettuale*, en "Strumenti critici", Nº 29, febrero 1976, pág. 115.
(3) Cfr. J. L. Connolly Jr., en *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*, compilado por Th. B. Hess y L. Nochlin, Nueva York, 1972 (Art News Annual, XXXVIII), pág. 17, y el ensayo de L. Nochlin, *ibid.*, págs. 9 y sigs. El problema de las imágenes explícitamente homosexuales, o dirigidas a un público homosexual, será tratado en otra parte.
(4) Cfr. Italo Calvino, *Considerazioni sul sesso e sul riso*, en "Il Caffe", xvii (1970), Nº 2, págs. 3-5. La diferenciación, clásica y medieval, entre los distintos niveles estilísticos, es retomada aquí en la acepción de E. Auerbach (*Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. italiana, Turín, 1956).
(5) El fresco pompeyano que reproduce W. S. Heckscher, *Recorded from Dark Recollection*, en *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, edición preparada por M. Meiss, Nueva York, 1961, figura 5 del resumen.
(6) En cambio, definiríamos como "pornográficas" a las representaciones que se proponen de manera exclusiva la excitación sexual del espectador.
(7) Cfr. Freedberg, *Johannes Molanus...*, cit., pág. 241, nota 15.
(8) Esta distinción se basa de manera amplia en P. Burke, *Culture and Society in Renaissance Italy, 1420-1540*, Londres, 1972, págs. 158, 144, *passim*.
(9) Cfr. Freedberg, *Johannes Molanus...*, cit. pág. 241, nota 15.
(10) Cfr. G. Vasari, *Le vite*, IV, ed. G. Milanesi, Florencia, 1879, pág. 188.
(11) Cfr. P. Barocchi, *Un "Discorso sopra l'onestà delle imagini" di Rinaldo Corso*, en *Scritti... in onore di Mario Salmi*, III, Roma, 1963, págs. 173-91.
(12) Cfr. J. S. Held, *Flora, Goddess and Courtesan*, en *De artibus opuscula...*, cit., págs. 201-18.
(13) Cfr. A. Catarino Politi, *Disputatio... de cultu et adoratione imaginum*, Roma, 1552, págs. 142-143.
(14) Cfr. H. Tietze, *An Early Version of Titian's Danae. An Analysis of Titian Replicas*, en "Arte Veneta", viii (1954), págs. 199-208.
(15) E. Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, Londres, 1969.
(16) Cfr. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, II, Roma, 1757, pág. 22.
(17) Cfr. *Raccolta...*, cit., III, Roma, 1759, págs. 259-260. La cita censurada se encuentra en R. Pallucchini, *Tiziano*, I, Florencia, 1969, págs. 140-141.
(18) Cfr. M. L. Shapiro, *Titian's "Rape of Europa"*, en "Gazette des Beaux-Arts", LXXVII (1971), Nº 1225, págs. 109-116. La hipótesis, ya formulada anteriormente, de una derivación de "such more recondite authors as Moschus", es descartada por Panofsky (*Problems...*, cit., pág. 165) en favor de la tradicional hipótesis ovidiana. Respecto de ésta, véase más adelante.
(19) Cfr. D. Stone jr., *The Source of Titian's Rape of Europa*, en "The Art Bulletin", liv (1972), págs. 47-49. (Véase también ahora, en la misma línea interpretativa pero con el agregado de nuevos elementos, P. F. Watson, *Titian's Rape of Europa: A Bride Stripped Bare*, en "Storia dell'arte", 1976, Nº 28, págs. 249-58.)

(20) Cfr. Shapiro, *Titian's...*, cit., pág. 114. Nótese que Stone no excluye (con prudencia a mi entender excesiva) las implicaciones estoicas propuestas por Shapiro.
(21) Cfr. Panofsky, *Problems...*, cit., págs. 140-141.
(22) No me parece que se hayan extraído todas las implicaciones de la relación entre el Ticiano y el Aretino. Respecto del significado de la consolidación literaria de este último, véanse las muy agudas observaciones de C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turín, 1967, págs. 193-194. Sobre los "polígrafos" del siglo XVI, cfr. la útil investigación de P. F. Grendler, *Critics of the Italian World (1530-1560). Anton Francesco Doni, Nicolò Franco and Ortensio Lando*, Madison, Wisconsin, 1969.
(23) Cfr. G. Campori, *Tiziano e gli Estensi* en "Nuova Antologia", 27, 1874, p. 587.
(24) *Dialogo in cui si parla di che qualità si dee tor moglie, et del modo, che si ha a tenere*, Venecia, pie de imprenta: Curtio Navo e fratelli, 1538.
(25) Cfr. E. Panofsky, *Der gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrandts Danae)*, en "Oud-Holland", 1 (1933), págs. 203 y siguientes.
(26) Ovidio, *Le Metamorphosi cioè trasmutationi tradotte dal latino diligentemente in volgar verso... per Nicolò di Agustini*, pie de imprenta: Bernardino de' Bindoni, Venecia, 1538, c. 42*r*.
(27) Panofsky, *Problems...*, cit., págs. 157-159. En la segunda cita, se alude tanto a *Diana y Acteón* como a *Diana y Calixto*.
(28) *Ibid.*, pág. 157.
(29) *Delle metamorfosi d'Ovidio libri III... di Giovanni Andrea dell'Anguillara*; el pie de imprenta reza: "In Vinegia, nella bottega d'Erasmo, appresso Vincenzo Valgrisi, 1555", cc. 36*r* y *v*.
(30) Cfr. V. Golzio, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Ciudad del Vaticano, 1936, pág. 86; también Panofsky recuerda este pasaje, a propósito del *Acteón*, en *Problems...*, cit., pág. 158, nota 47. Cfr. también Vasari, *Le vite...*, cit., I, pág. 138. Para Wethey, lo del aspecto gótico de la gruta depende de una errónea interpretación de Panofsky (Wethey, *The Paintings of Titian, III: The Mythological and Historical Paintings*, Londres, 1975, pág. 73). No obstante, el mismo Wethey destaca que en el texto de Ovidio no hay referencia alguna al "architectural design" introducido por el Ticiano; según quien esto escribe, Ticiano siguió los lineamientos de la vulgarización de Anguillara.
(31) Cfr. G. B. Cavalcaselle y J. A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, II, Florencia, 1878, págs. 250-51.
(32) Cfr. Panofsky, *Problems...*, cit., págs. 167-168.
(33) *La Metamorphosi*, cit., cc. 43*v*-44*v*.
(34) Cfr. C. Gould, *The "Perseus and Andromeda" and Titian's "Poesie"*, en "The Burlington Magazine", cv (1963), págs. 112-17.
(35) Según Panofsky (*Problems...*, cit., pág. 167), esta última solución fue sugerida por la ilustración ovidiana de Bernard Salomon (Lyon, 1557), pero Charles Hope me informa que el *Perseo y Andrómeda* se encontraba en España ya desde el año anterior. También a Hope debo la indicación de un pasaje de Achille Tazio que describe un cuadro en el que se representa a Perseo y Andrómeda (*Dell'amore di Leucippe e Clitophonte*, Venecia, 1551, cc. 35*v*-37*r*), el cual, de todos modos, es muy diferente de la pintura del Ticiano.
(36) Respecto de todo este asunto, cfr. F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, Bolonia, 1884⁴, págs. 730-31; P. Tommasini-Mattiucci, *Fatti e figure di storia letteraria di Città di Castello*, en el "Bollettino della regia deputazione di storia patria per l'Umbria", vii (1901), págs. 24-33; C. Marchesi, *Le allegorie ovidiane di Giovanni del Virgilio*, en "Studi romanzi", vi (1909), págs. 119-27, 135-45, y el artículo *Bonsignori, Giovanni*, en el *Dizionario Biografico degli italiani*.
(37) Cfr. F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, Florencia, 1933 (extracto del "Giornale dantesco"); el autor publica párrafos de la paráfrasis y, en apéndice, el texto completo de las alegorías.
(38) Cfr. Biblioteca Casanatense, manuscrito 1369, c. 29*v* (que contiene los apuntes de la paráfrasis ovidiana dictada por Giovanni del Virgilio en el "Estudio" boloñés); Ovidio, *Metamorphoseos vulgare*, Venecia, con un pie de imprenta que dice "per Christofolo de Pensa ad instantia del nobile homo miser Lucantonio Zonta fiorentino, 1501, c. XXXIII*r* (se trata de la

segunda impresión de la vulgarización de Bonsignori, idéntica, según Zambrini, a la primera, aparecida en Venecia en 1497); *Le Metamorphosi...*, cit., c. 41*r*.
(39) Quien escribe estas líneas ha realizado también un intento en ese sentido: *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* ("El queso y los gusanos. El cosmos de un molinero del siglo XVI"), Turín, 1976.
(40) Cfr. E. W. Monter, *La sodomie à l'époque moderne en Suisse romande*, en "Annales ESC", 29, 1974, págs. 1023-33, en particular pág. 1030.
(41) A ese respecto, D. Herlihy formuló consideraciones interesantes en ocasión de su participación en la mesa redonda de Venecia, de setiembre de 1976.
(42) B. Caimi, *Interrogatorium sive confessionale*, sin mención de editor, 1541, edición no paginada.
(43) Véanse las muy sugestivas alusiones de L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, París, 1968 (1ª ed., 1942). El tema de una "historia de los sentidos" había sido propuesto en una famosa página de los *Manuscritos* parisienses de Marx.

[Estas páginas, desprovistas de material ilustrativo por un error editorial, fueron republicadas en las actas del congreso *Ticiano y Venecia*, Venecia, 1980, Véanse, en el mismo volumen, las colaboraciones de C. Hope y H. Zemer, vinculadas con los temas aquí tratados. En relación con las vulgarizaciones del texto de Ovidio, debería haber citado a B. Guthmüller, *Die literarische Uebersetzung im Bezugsfeld Original-Leser am Beispiel Italienischer Uebersetzungen der Metamorphosen Ovids im 16. Jarhundert*, en "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", xxxvi (1974), págs. 233-51. Del mismo autor, véase también *Ovidübersetzungen und mythologische Malerei. Bemerkungen zur sa la dei Giganti Giulio Romanos*, en "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", xxi (1977), págs. 35-68 (libro que me fue señalado por Carlo Dionisotti). Sobre la dedicatoria de Dolce al Ticiano, analizada más atrás, véanse las puntualizaciones de C. Dionisotti, *Tiziano e la letteratura*, en *Tiziano e il manierismo europeo*, edición preparada por R. Pallucchini, Florencia, 1978 (si bien todo el ensayo es importante). Véase además, en el mismo volumen, el ensayo de M. Gregori, *Tiziano e Aretino*. Respecto de la importancia que revisten las vulgarizaciones de Ovidio para el Ticiano, ha insistido, siguiendo a Dionisotti, A. Chastel, *Titien et les humanistes*, en *Tiziano Vecellio* (Actas del Congreso dei Lincei, 29, Roma, 1977, págs. 31-48). De distinta opinión es A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano*, Roma, 1980, quien polemiza (véase pág. 173 y sigs.) con la interpretación que he propuesto. He corregido un error, a propósito del nombre del traductor de Achille Tazio, y formulo la aclaración de que mi referencia a la *Dánae* del Ticiano era válida para las dos versiones. En cuanto al resto, no me parece que Gentili haya comprendido el sentido de mi argumentación, que no estaba por cierto dirigida a negar la capacidad inventiva del Ticiano (¡nada menos...!) sino a cuestionar la hipótesis de Panofsky acerca de la dependencia del pintor respecto del texto en latín de Ovidio. Los intentos de relativizar la importancia del tan claro pasaje de la citada dedicatoria de Dolce están, obviamente, condenados al fracaso.]

Indicios

Raíces de un paradigma de inferencias indiciales

Dios está en los detalles
A. Warburg

Un objeto que habla de la pérdida, de la destrucción, de la desaparición de objetos. No habla de sí. Habla de otros. ¿Los abarcará también?

J. Johns

En estas páginas trataré de hacer ver cómo, hacia fines del siglo XIX, surgió silenciosamente en el ámbito de las ciencias humanas un modelo epistemológico (si así se prefiere, un paradigma [1]), al que no se le ha prestado aún la suficiente atención. Un análisis de tal paradigma, ampliamente empleado en la práctica, aunque no se haya teorizado explícitamente sobre él, tal vez pueda ayudarnos a sortear el tembladeral de la contraposición entre "racionalismo" e "irracionalismo".

I

1. Entre 1874 y 1876 aparecieron en la *Zeitschrift für bildende Kunst* una serie de artículos sobre pintura italiana. Los firmaba un desconocido estudioso ruso, Iván Lermolieff; el traductor al alemán era un no menos desconocido Johannes Schwarze. Estos artículos proponían un nuevo método para la atribución de cuadros antiguos, que desató reacciones adversas, y vivaces discusiones, entre los historiadores del arte. Sólo algunos años después el autor prescindiría de la doble máscara tras la cual había estado ocultándose: se trataba del italiano Giovanni Morelli, nombre del que Johannes Schwarze es un calco, y Lermolieff el anagrama, o poco menos. Aun hoy los historiadores del arte hablan corrientemente de "método morelliano". (2)

Veamos sucintamente en qué consistía el tal método. Los museos, sostenía Morelli, están colmados de cuadros atribuidos inexactamente. Pero devolver cada cuadro a su autor verdadero es dificultoso: muy a menudo hay que vérselas con obras no firmadas, repintadas a veces, o en mal estado de conservación. En tal situación, se hace indispensable poder distinguir los originales de las copias. Pero para ello, según sostenía Morelli, no hay que basarse, como se hace habitualmente, en las características más evidentes, y por eso mismo más fácilmente imitables, de los cuadros: los ojos alzados al cielo de los personajes del Perugino, la sonrisa de los de Leonardo, y así por el estilo. Por el contrario, se debe examinar los detalles menos trascendentes, y menos influidos por las características de la escuela pictórica a la que el pintor pertenecía: los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de manos y pies. De ese modo Morelli descubrió, y catalogó escrupulosamente, la forma de oreja característica de Botticelli, de Cosmé Tura y demás: rasgos que se hallaban presentes en los originales, pero no en las copias. Valiéndose de este método, propuso decenas y decenas de nuevas atribuciones en algunos de los principales museos de Europa. Con frecuencia se trataba de atribuciones sensacionales: en una Venus acostada, conservada en la pinacoteca de Dresde, que pasaba por ser una copia del Sassoferrato de una pintura perdida del Ticiano, Morelli identificó a una de las poquísimas obras seguramente autógrafas de Giorgione.

Pese a estos resultados, el método de Morelli fue muy criticado, aunque tal vez influyera en ello la casi arrogante seguridad con que lo proponía. Al fin, tildado de mecanicista y de burdo positivista, cayó en descrédito. (3) (Por otra parte, puede que muchos de los estudiosos que acostumbraban referirse en forma displicente a su método siguieran haciendo uso de él en forma tácita para sus atribuciones.) La renovación del interés por los trabajos de Morelli se la debemos a Wind, quien vio en ellos un ejemplo típico de la moderna actitud hacia la obra de arte —una actitud que lleva a gustar de los detalles, antes que del conjunto de la obra—. Según Wind, en Morelli se encuentra algo así como una exasperación del culto por la inmediatez del genio, que el estudioso italiano habría asimilado en su juventud, en contacto con los círculos románticos berlineses. (4) Es una interpretación poco convincente, puesto que Morelli no se planteaba problemas de orden estético (cosa que le sería reprochada) sino problemas previos, de orden filológico. (5) En realidad, las implicaciones del método que proponía Morelli eran distintas, y mucho más ricas. Ya veremos cómo el propio Wind estuvo a un paso de intuirlas.

2. "Los libros de Morelli —escribe Wind— presentan un aspecto bastante insólito comparados con los de los demás historiadores del arte. Están moteados de ilustraciones de dedos y orejas, cuidadosos registros de las típicas minuciosidades que acusan la presencia de un artista determinado, de la misma forma en que un criminal es acusado por sus huellas digitales... Cualquier museo de arte, estudiado por Morelli, adquiere de inmediato el aspecto de un museo criminal..." (6) La comparación de marras ha sido brillantemente desarrollada por Castelnuovo, quien alinea el método de los rastros de Morelli al lado del que, casi por los mismos años, era atribuido a Sherlock Holmes por su creador,

Arthur Conan Doyle. (7) El conocedor de materias artísticas es comparable con el detective que descubre al autor del delito (el cuadro), por medio de indicios que a la mayoría le resultan imperceptibles. Como se sabe, son innumerables los ejemplos de la sagacidad puesta de manifiesto por Holmes al interpretar huellas en el barro, cenizas de cigarrillo y otros indicios parecidos. Para terminar de persuadirnos de la exactitud del paralelo trazado por Castelnuovo, veamos un cuento como *La aventura de la caja de cartón* (1892), en el que Sherlock Holmes se nos aparece, lisa y llanamente, como "morellófilo". Justamente, el caso comienza con dos orejas mutiladas, que una inocente señorita recibe por correo. Y aquí vemos cómo el conocedor (Holmes) pone manos a la obra.

> ...Se interrumpió, y yo [Watson] quedé sorprendido, al mirarlo, de que observara fijamente, y con singular atención, el perfil de la señorita. Por un momento fue posible leer en su rostro expresivo sorpresa y satisfacción a la vez; aunque, cuando ella se volvió para descubrir el motivo de su repentino silencio, Holmes ya estaba tan impasible como siempre. (8)

Más adelante Holmes explica a Watson (y a los lectores) el camino seguido por su fulmínea elaboración mental:

> No ignorará usted, Watson, en su condición de médico, que no hay parte alguna del cuerpo humano que presente mayores variantes que una oreja. Cada oreja posee características propias, y se diferencia de todas las demás. En la "Reseña antropológica" del año pasado, encontrará usted dos breves monografías sobre este tema, que son obra de mi pluma. De modo que examiné las orejas que venían en la caja con ojos de experto, y registré cuidadosamente sus características anatómicas. Imagínese cuál no sería mi sorpresa cuando, al detener mi mirada en la señorita Cushing, observé que su oreja correspondía en forma exacta a la oreja femenina que acababa de examinar. No era posible pensar en una coincidencia. En ambas existía el mismo acortamiento del pabellón, la misma amplia curva del lóbulo superior, igual circunvolución del cartílago interno. En todos los puntos esenciales se trataba de la misma oreja. Desde luego, enseguida comprendí la enorme importancia de semejante observación. Era evidente que la víctima debía ser una consanguínea, probablemente muy estrecha de la señorita... (9)

3. Muy pronto veremos las implicaciones de este paralelo. (10) Por ahora conviene tener en cuenta otra preciosa intuición de Wind:

> A algunos de los críticos de Morelli les parecía extraña la afirmación de que "a la personalidad hay que buscarla allí donde el esfuerzo personal es menos intenso". Pero en este punto la psicología moderna se pondría sin duda de parte de Morelli: nuestros pequeños gestos inconscientes revelan nuestro carácter en mayor grado que cualquier otra actitud formal, de las que solemos preparar cuidadosamente. (11)

"Nuestros pequeños gestos inconscientes"... La expresión genérica de "psicología moderna" podemos, sin más, sustituirla por el nombre de Freud. En efecto, las páginas de Wind sobre Morelli han atraído la atención de los estudiosos (12) hacia un pasaje largo tiempo olvidado del famoso ensayo de Freud

El Moisés de Miguel Angel (1914). En él escribía Freud, al comienzo del segundo párrafo:

> Mucho antes de que pudiera yo haber oído hablar de psicoanálisis vine a enterarme de que un experto en arte, el ruso Iván Lermolieff, cuyos primeros ensayos se publicaron en alemán entre 1874 y 1876, había provocado una revolución en las pinacotecas de Europa, volviendo a poner en discusión la atribución de muchos cuadros a los diferentes pintores, enseñando a distinguir con seguridad entre imitaciones y originales, y edificando nuevas individualidades artísticas a partir de las obras que habían sido libradas de anteriores atribuciones. Había alcanzado ese resultado prescindiendo de la impresión general y de los rasgos fundamentales de la obra, subrayando en cambio la característica importancia de los detalles secundarios, de las peculiaridades insignificantes, como la conformación de las uñas, de los lóbulos auriculares, de la aureola de los santos y otros elementos que por lo común pasan inadvertidos, y que el copista no se cuida de imitar, en tanto que cada artista los realiza de una manera que le es propia. Más tarde, fue muy interesante para mí enterarme de que tras el seudónimo ruso se escondía un médico italiano apellidado Morelli. Nombrado senador del reino de Italia, Morelli murió en 1891. Yo creo que su método se halla estrechamente emparentado con la técnica del psicoanálisis médico. También ésta es capaz de penetrar cosas secretas y ocultas a base de elementos poco apreciados o inadvertidos, de detritos o "desperdicios" de nuestra observación (auch diese ist gewöhnt, aus gering geschätzten oder nicht beachteten Zügen, aus dem Abhub —dem "refuse"— der Beobachtung, Geheimes und Verborgenes zu erraten). (13)

En un primer momento, el ensayo sobre el *Moisés* de Miguel Angel apareció anónimo: Freud reconoció la paternidad de ese escrito sólo en el momento de incluirlo en sus obras completas. Se ha llegado a suponer que la tendencia de Morelli de borrar su personalidad de autor, ocultándola tras seudónimos, puede haber contagiado, en cierta forma, también al propio Freud; y hasta se han formulado conjeturas, más o menos aceptables, sobre el significado de esta coincidencia. (14) Lo concreto es que, envuelto en los velos del anonimato, Freud declaró de manera a un tiempo explícita y reticente, la considerable influencia intelectual que sobre él ejerció Morelli en un período muy anterior al del descubrimiento del psicoanálisis ("lange bevor ich etwas von der Psychoanalyse hören konnte..."). Reducir tal influencia, como se ha pretendido, al ensayo sobre el *Moisés* únicamente, o en forma más genérica a sus ensayos sobre temas relacionados con la historia del arte, (15) significa limitar indebidamente el alcance de las palabras de Freud: "Yo creo que su método se halla estrechamente emparentado con la técnica del psicoanálisis médico". En realidad, toda la declaración de Freud que acabamos de citar asegura a Giovanni Morelli un lugar especial en la historia de la formación del psicoanálisis. Se trata, en efecto, de una vinculación documentada, no conjetural, como en el caso de la mayor parte de los "precursores" y "antecesores" de Freud. Para mejor, su toma de conocimiento de los escritos de Morelli, como ya hemos dicho, sucedió en el período "preanalítico" de Freud. Debemos vérnoslas, pues, con un elemento que contribuyó de manera directa a la concreción del psicoanálisis, y no (como en el caso de la página sobre el sueño de J. Popper, "Lynkeus", recordada en las

reediciones de la *Traumdeutung*), (16) con una coincidencia señalada *a posteriori*, una vez producido el descubrimiento.

4. Antes de tratar de entender qué pudo haber tomado Freud de la lectura de los escritos de Morelli, conviene fijar con precisión el momento en que tuvo lugar tal lectura. Mejor dicho, *los* momentos, puesto que Freud habla de dos diferentes encuentros: "Mucho antes de que pudiera yo haber oído hablar de psicoanálisis vine a enterarme de que un experto en arte, el ruso Iván Lermolieff..."; "más tarde, fue muy interesante para mí enterarme de que tras el seudónimo ruso se escondía un médico italiano apellidado Morelli...".

La primera afirmación sólo es datable conjeturalmente. Como *terminus ante quem* podemos establecer el año 1895 (fecha de publicación de los *Estudios sobre la histeria*, de Freud y Breuer), o el de 1896 (en que Freud utilizó por primera vez el término "psicoanálisis"). (17) Como *terminus post quem*, el año 1883. En efecto, en diciembre de ese año Freud relató, en una larga carta a su novia, el "descubrimiento de la pintura" que realizó durante una visita a la pinacoteca de Dresde. Antes, la pintura no había llegado a interesarle; ahora, escribía, "me despojé de mi barbarie y he empezado a admirar". (18) Es difícil suponer que antes de esta última fecha Freud se sintiera atraído por los escritos de un desconocido historiador del arte; en cambio, resulta perfectamente plausible que emprendiera su lectura poco después de la carta a su novia sobre la pinacoteca de Dresde, en vista de que los primeros ensayos de Morelli recogidos en volumen (Leipzig, 1880) estaban referidos a las obras de maestros italianos existentes en las pinacotecas de Munich, Dresde y Berlín. (19)

El segundo encuentro de Freud con los escritos de Morelli es datable con aproximación tal vez mayor. El verdadero nombre de Iván Lermolieff se hizo público por primera vez en la portada de la traducción inglesa, aparecida en 1883, de los ensayos que recordamos; en las reediciones y traducciones posteriores a 1891 (año de la muerte de Morelli) figuran siempre tanto el nombre como el seudónimo. (20) No se excluye la posibilidad de que alguno de esos volúmenes fuera a dar tarde o temprano a manos de Freud, aunque, probablemente, su conocimiento de la identidad de Iván Lermolieff tuvo tal vez lugar por pura casualidad, en setiembre de 1898, mientras curioseaba en una librería de Milán. En la biblioteca de Freud que se conserva en Londres figura, en efecto, un ejemplar del libro de Giovanni Morelli (Iván Lermolieff), *Della pittura italiana. Studii storico critici. - Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milán, 1897. En la falsa portada del libro está manuscrita la fecha de compra: Milán, 14 de setiembre. (21) La única estada de Freud en Milán tuvo lugar en el otoño de 1898. (22) En ese momento, por otra parte, el libro de Morelli revestía para Freud un motivo adicional de interés. Desde hacía algunos meses, Freud se venía ocupando de los *lapsus*: poco antes, en Dalmacia, había tenido lugar el episodio, analizado más tarde en *Psicopatología de la vida cotidiana*, de su fallido intento por recordar el nombre del autor de los frescos de la catedral de Orvieto, en Umbría. Ahora bien, tanto el autor real de los frescos (Signorelli), como los que erróneamente había creído recordar Freud en un primer momento (Botticelli, Boltraffio), eran mencionados en el libro de Morelli. (23)

Pero, ¿qué podía representar para Freud —el Freud de la juventud, muy lejos aún del psicoanálisis— la lectura de los ensayos de Morelli? Es el propio Freud quien lo señala: la postulación de un método interpretativo basado en lo secundario, en los datos marginales considerados reveladores. Así, los detalles que habitualmente se consideran poco importantes, o sencillamente triviales, "bajos", proporcionaban la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano: "Mis adversarios", escribía irónicamente Morelli, con una ironía muy a propósito para el gusto de Freud, "se complacen en caracterizarme como un individuo que no sabe ver el significado espiritual de una obra de arte, y que por eso les da una importancia especial a medios exteriores, como las formas de la mano, de la oreja y, hasta, *horribile dictu*, de tan antipático objeto como son las uñas". (24) También Morelli podría haber hecho suya la máxima virgiliana cara a Freud, escogida como epígrafe a la *Interpretación de los sueños*: "Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo". (25) Por añadidura, para Morelli esos datos marginales eran reveladores, porque constituían los momentos en los que el control del artista, vinculado con la tradición cultural, se relajaba, y cedía su lugar a impulsos puramente individuales "que se le escapan sin que él se dé cuenta". (26) Más todavía que la alusión, no excepcional por esa época, a una actividad inconsciente, (27) nos impresiona la identificación del núcleo íntimo de la individualidad artística con los elementos que escapan al control de la conciencia.

5. Hemos visto delinearse, pues, una analogía entre el método de Morelli, el de Holmes y el de Freud. Ya nos hemos referido al vínculo Morelli-Holmes, lo mismo que al que llegó a entablarse entre Morelli-Freud. Por su parte, S. Marcus ha hablado de la singular convergencia entre los procedimientos de Holmes y los de Freud. (28) El propio Freud, por lo demás, manifestó a un paciente (el "hombre de los lobos") su interés por las aventuras de Sherlock Holmes. Pero a un colega (T. Reik) que establecía un paralelo entre el método psicoanalítico y el de Holmes, le habló en forma más bien admirativa, en la primavera de 1913, de las técnicas atributivas de Morelli. En los tres casos, se trata de vestigios, tal vez infinitesimales, que permiten captar una realidad más profunda, de otro modo inaferrable. Vestigios, es decir, con más precisión, síntomas (en el caso de Freud), indicios (en el caso de Sherlock Holmes), rasgos pictóricos (en el caso de Morelli). (29)

¿Cómo se explica esta triple analogía? A primera vista, la respuesta es muy sencilla. Freud era médico; Morelli tenía un diploma en medicina; Conan Doyle había ejercido la profesión antes de dedicarse a la literatura. En los tres casos se presiente la aplicación del modelo de la sintomatología, o semiótica médica, la disciplina que permite diagnosticar las enfermedades inaccesibles a la observación directa por medio de síntomas superficiales, a veces irrelevantes a ojos del profano (un doctor Watson, pongamos por caso). A propósito, puede observarse que la dupla Holmes-Watson, el detective agudísmo y el médico obtuso, representa el desdoblamiento de una figura real: uno de los profesores del joven Conan Doyle, conocido por su extraordinaria capacidad de diagnosticación. (30)

Pero no es cuestión de simples coincidencias biográficas; hacia fines del siglo XIX, y con más precisión en la década 1870-80, comenzó a afirmarse en las ciencias humanas un paradigma de indicios que tenía como base, precisamente, la sintomatología, aunque sus raíces fueran mucho más antiguas.

II

1. Durante milenios, el hombre fue cazador. La acumulación de innumerables actos de persecución de la presa le permitió aprender a reconstruir las formas y los movimientos de piezas de caza no visibles, por medio de huellas en el barro, ramas quebradas, estiércol, mechones de pelo, plumas, concentraciones de olores. Aprendió a olfatear, registrar, interpretar y clasificar rastros tan infinitesimales como, por ejemplo, los hilillos de baba. Aprendió a efectuar complejas operaciones mentales con rapidez fulmínea, en la espesura de un bosque o en un claro lleno de peligros.

Generaciones y generaciones de cazadores fueron enriqueciendo y trasmitiendo todo ese patrimonio cognoscitivo. A falta de documentación verbal para agregar a las pinturas rupestres y a las manufacturas, podemos recurrir a los cuentos de hadas, que a veces nos trasmiten un eco, si bien tardío y deformado, del conocimiento de aquellos remotos cazadores. Una fábula oriental, difundida entre quirguices, tártaros, hebreos, turcos... (31), cuenta que tres hermanos se encuentran con un hombre que ha perdido un camello (en ciertas variantes, se trata de un caballo). Sin vacilar, lo describen: es blanco, tuerto, lleva dos odres en la grupa, uno lleno de vino y el otro de aceite. ¿Quiere decir que lo han visto? No, no lo vieron. Se los acusa de robo y son juzgados; pero los tres hermanos se imponen, pues demuestran al instante que, por medio de indicios mínimos, han podido reconstruir el aspecto de un animal que nunca han visto.

Es evidente que los tres hermanos son depositarios de un saber de tipo cinegético, por más que no se los describa como cazadores. Lo que caracteriza a este tipo de saber es su capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa. Podemos agregar que tales datos son dispuestos siempre por el observador de manera de dar lugar a una secuencia narrativa, cuya formulación más simple podría ser la de "alguien pasó por ahí". Tal vez la idea misma de narración (diferente de la de sortilegio, encantamiento o invocación) (32) haya nacido por primera vez en una sociedad de cazadores, de la experiencia del desciframiento de rastros. El hecho de que las figuras retóricas sobre las que aún hoy gira el lenguaje de la descifración cinegética —la parte por el todo, el efecto por la causa— puedan ser reducibles al eje prosístico de la metonimia, con rigurosa exclusión de la metáfora, (33) reforzaría esta hipótesis que es, obviamente, indemostrable. El cazador habría sido el primero en "contar una historia", porque era el único que se hallaba en condiciones de leer, en los rastros mudos (cuando no imperceptibles) dejados por la presa, una serie coherente de acontecimientos.

"Descifrar" o "leer" los rastros de los animales son metáforas. No obstante, se siente la tentación de tomarlas al pie de la letra, como la condensación verbal de un proceso histórico que llevó, en un lapso tal vez prolongadísimo, a la invención de la escritura. Esa misma conexión ha sido formulada, en forma de mito aitiológico, por la tradición china, que atribuía la invención de la escritura a un alto funcionario que había observado las huella impresas por un ave sobre la ribera arenosa de un río. (34) Por otra parte, si se abandona el mundo de los mitos y las hipótesis por el de la historia documentada, no pueden dejar de impresionarnos las innegables analogías existentes entre el paradigma cinegético que acabamos de delinear y el paradigma implícito en los textos adivinatorios mesopotámicos, redactados a partir del tercer milenio a. C. (35) Ambos presuponen el minucioso examen de una realidad tal vez ínfima, para descubrir los rastros de hechos no experimentables directamente por el observador. En un caso, estiércol, huellas, pelos, plumas; en el otro, vísceras de animales, gotas de aceite en el agua, astros, movimientos involuntarios del cuerpo y cosas por el estilo. Ciertamente, la segunda serie, a diferencia de la primera, era prácticamente ilimitada, en el sentido de que todo, o casi todo, podía convertirse para los adivinos mesopotámicos en objeto de adivinación. Pero la divergencia más importante a nuestros ojos es otra: la adivinación se dirigía al futuro, y el desciframiento cinegético al pasado (aunque fuera a un pasado de un par de instantes, nada más). Con todo, la actitud congnoscitiva era, en ambos casos, muy similar; las operaciones intelecutales involucradas —análisis, comparaciones, clasificaciones— eran formalmente idénticas. Pero sólo formalmente, puesto que el contexto social era en todo sentido diferente. En particular, se ha subrayado (36) que la invención de la escritura moldeó profundamente la adivinación mesopotámica, ya que, en efecto, a las divinidades se les atribuía, junto con las demás prerrogativas de los soberanos, el poder de comunicarse con los súbditos por medio de mensajes "escritos" en los astros, en los cuerpos humanos o en cualquier otra parte. La función de los adivinos era descrifrar esos mensajes, idea que estaba destinada a desembocar en la multimilenaria imagen del "libro de la naturaleza". Y la identificación de la disciplina mántica con el desciframiento de los caracteres divinos inscritos en la realidad se veía reforzada por las características pictográficas de la escritura cuneiforme: también ella, como la adivinación, designaba cosas por medio de cosas. (37)

Una huella representa a un animal que ha pasado por allí. En relación con la materialidad de la huella, del rastro materialmente entendido, el pictograma constituye ya un paso adelante por el camino de la abstracción intelectual, un paso de valor incalculable. Pero la capacidad de abstracción que la adopción de la escritura pictográfica supone es, a su vez, muy poca cosa en comparación con la capacidad de abstracción que requiere el paso a la escritura fonética. De hecho, en la escritura cuneiforme siguieron coexistiendo elementos pictográficos y fonéticos, así como, en la literatura adivinatoria mesopotámica, la paulatina intensificación de los rasgos apriorísticos y generalizantes no eliminó la tendencia fundamental a inferir las causas de los efectos. (38) Esa actitud es la que explica, por un lado, la contaminación de la lengua adivinatoria mesopotámica con términos técnicos tomados del léxico jurídico, y por otra parte la pre-

sencia de pasajes de fisionómica y de sintomatología médica en los tratados adivinatorios. (39)

Tras un largo rodeo, volvemos pues a la sintomatología. La hallamos integrando una verdadera constelación de disciplinas (término éste que es evidentemente anacrónico) de aspecto singular. Podríamos incurrir en la tentación de contraponer dos seudociencias, como la adivinación y la fisionómica, a dos ciencias como el derecho y la medicina, y atribuir la heterogeneidad de tal asimilación a nuestra distancia, espacial y temporal, de las sociedades de las que venimos hablando. Pero sería una conclusión superficial. Algo había que unía de verdad, en la antigua Mesopotamia, a estas diferentes formas de conocimiento (siempre que no incluyamos en tal grupo a la adivinación inspirada, que se fundaba en experiencias de tipo extático). (40) Había una actitud, orientada al análisis de casos individuales, reconstruibles sólo por medio de rastros, síntomas, indicios. Los propios textos de jurisprudencia mesopotámicos, en lugar de consistir en la recopilación de diferentes leyes u ordenanzas, se basaban en la discusión de una casuística muy concreta. (41) En resumen, es posible hablar de paradigma indicial o adivinatorio, que según las distintas formas del saber se dirigía al pasado, al presente o al futuro. Hacia el futuro, se contaba con la adivinación propiamente dicha. Hacia el pasado, el presente y el futuro todo a un tiempo, se disponía de la sintomatología médica en su doble aspecto, diagnóstico y pronóstico. Hacia el pasado, se contaba con la jurisprudencia. Pero detrás de ese paradigma indicial o adivinatorio, se vislumbra el gesto tal vez más antiguo de la historia intelectual del género humano: el del cazador que, tendido sobre el barro, escudriña los rastros dejados por su presa.

2. Cuanto hasta aquí hemos dicho explica por qué era posible que un diagnóstico de trauma craneano, formulado en base a un estrabismo bilateral, hallara sitio en un tratado mesopotámico de adivinación. (42) Más genéricamente, ello explica el surgir, históricamente hablando, de una constelación de disciplinas basadas en el desciframiento de señales de distinto género, desde los síntomas a la escritura. Si pasamos de la cultura mesopotámica a la griega, tal constelación cambia profundamente, al constituirse nuevas disciplinas como la historiografía y la filología, y a causa también de la obtención de una nueva autonomía social y epistemológica por parte de disciplinas antiguas, como la medicina. El cuerpo, el lenguaje y la historia de los hombres quedaron sometidos por primera vez a una búsqueda desprejuiciada, que excluía por principio la intervención divina. Es obvio que de tan decisiva mutación, que por cierto es la que caracterizó la cultura de la *polis*, aún hoy somos los herederos. Menos obvio es el hecho de que en ese cambio tuvo papel preponderante un paradigma definible como sintomático o indicial. (43) Ello se hace especialmente evidente en el caso de la medicina hipocrática, que definió sus métodos reflexionando sobre la noción decisiva de síntoma (*semejon*). Sólo observando atentamente y registrando con extremada minuciosidad todos los síntomas —afirmaban los hipocráticos— es posible elaborar "historias" precisas de las enfermedades individuales: *la enfermedad* es, de por sí, inaferrable. Esa insistencia en la naturaleza indicial de la medicina se inspiraba, con toda probabilidad, en la contraposición, enunciada por el médico pitagórico Alcmeón, entre la inmediatez del conocimiento divino y la conjeturalidad del humano. (44) En esa negación de la trasparencia de la realidad hallaba implícita legitimación un paradigma inicial que, de hecho, regía en esferas de actividad muy diferentes. Para los griegos, dentro del vasto territorio del saber conjetural estaban incluidos, entre muchos otros, los médicos, los historiadores, los políticos, los alfareros, los carpinteros, los marinos, los cazadores, los pescadores, las mujeres... Los límites de ese territorio, significativamente gobernado por una diosa como Metis, la primera esposa de Zeus, que personificaba la adivinación mediante el agua, estaban delimitados por términos tales como "conjetura", "conjeturar" (*tekmor*, *tekmairesthai*). Pero, como se ha dicho, este paradigma permaneció implícito, avasallado por el prestigioso (y socialmente más elevado) modelo de conocimiento elaborado por Platón. (45)

3. El tono, defensivo a pesar de todo, de ciertos pasajes del "corpus" hipocrático (46) permite inferir que ya en el siglo V a. C. había empezado a manifestarse el cuestionamiento, que ha durado hasta nuestros días, a la inseguridad de la medicina. Semejante perpetuación se explica, por cierto, mediante el hecho de que las relaciones entre médico y paciente —que se caracterizan por la imposibilidad, para el segundo, de controlar el saber y el poder que el primero conserva— no han cambiado mucho desde los tiempos de Hipócrates. Sí cambiaron, por el contrario, en el curso de casi dos milenios y medio, los términos de esa polémica, en consonancia con las profundas transformaciones experimentadas por las nociones de "rigor" y de "ciencia". Como es obvio, el hiato decisivo en este sentido está constituido por el surgimiento de un paradigma científico, basado en la física galileana, si bien se reveló más duradero que esta última. Por más que la física moderna, sin haber renegado de Galileo, no pueda definirse hoy como "galileana", el significado epistemológico y simbólico de Galileo para la ciencia en general ha permanecido intacto. (47) Resulta claro, entonces, que el grupo de disciplinas que hemos denominado indiciales (incluida la medicina) no encuentre en modo alguno un lugar en los criterios de cientificidad deducibles del paradigma galileano. En efecto, se trata de disciplinas eminentemente cualitativas, que tienen por objeto casos, situaciones y documentos individuales, *en cuanto individuales*; y precisamente por eso alcanzan resultados que tienen un margen insuprimible de aleatoriedad; basta pensar en el peso de las conjeturas (el término mismo es de origen adivinatorio [48]) en la medicina o en la filología, además de en la mántica. Muy distinto carácter poseía la ciencia galileana, que hubiera podido hacer suya la máxima escolástica *individuum est ineffabile*, de lo individual no se puede hablar. El empleo de la matemática y del método experimental, en efecto, implicaban respectivamente la cuantificación y la reiterabilidad de los fenómenos, mientras el punto de vista individualizante excluía por definición la segunda, y admitía la primera con función solamente auxiliar. Todo ello explica por qué la historia nunca logró convertirse en una ciencia galileana. Más aun, fue precisamente en el transcurso del siglo XVII cuando la incorporación de los métodos del anticuariado al tronco de la historiografía llevó a la luz, indirectamente, los lejanos orí-

genes indiciales de esta última, que habían permanecido ocultos durante siglos. Este dato de base ha permanecido inmutable, a pesar de los vínculos cada vez más estrechos que unen a la historia con las ciencias sociales. La historia no ha dejado de ser una ciencia social *sui generis*, irremediablemente vinculada con lo concreto. Si bien el historiador no puede referirse, ni explícita ni implícitamente, a series de fenómenos comparables, su estrategia cognoscitiva, así como sus códigos expresivos, permanecen intrínsecamente individualizantes (aunque el "individuo" sea, dado el caso, un grupo social o toda una sociedad). En ese sentido el historiador es como el médico, que utiliza los cuadros nosográficos para analizar la enfermedad específica de un paciente en particular. Y el conocimiento histórico, como el del médico, es indirecto, indicial y conjetural (49) Pero la contraposición que sugerimos es demasiado esquemática. En el marco de las disciplinas indiciales, hay una —la filología, y más concretamente hablando, la crítica textual— que, desde su aparición ha constituido un caso en cierto modo atípico. En efecto, su objetivo ha llegado a establecerse por medio de una drástica selección —destinada a reducirse aun más— de sus correspondientes componentes. Este proceso interno de la disciplina filológica se desplegó en relación con dos hiatos históricos decisivos: la invención de la escritura y la de la imprenta. Como es bien sabido, la crítica textual nació después del primero de esos hechos (es decir, en el momento en que se decide transcribir los poemas homéricos), y se consolidó tras el segundo (cuando las primeras, y con frecuencia apresuradas ediciones de los clásicos fueron reemplazadas por otras ediciones más atendibles). (50) Se empezó por considerar no pertinentes al texto todos los elementos vinculados con la oralidad y la gestualidad; después, se siguió igual criterio con los elementos relacionados con el aspecto material de la escritura. El resultado de esta doble operación fue la paulatina desmaterialización del texto, progresivamente depurado de toda referencia a lo sensible: si bien la existencia de algún tipo de relación sensible es indispensable para que el texto sobreviva, el texto en sí no se identifica con su base de sustentación. (51) Hoy todo esto nos resulta obvio, pero de ninguna manera lo es. Piénsese solamente en la decisiva función que cumple la entonación en las literaturas orales, o bien la caligrafía en la poesía china; ello nos permite percatarnos de que la noción de texto a que acabamos de aludir se vincula con una toma de posición cultural de incalculables consecuencias. Que la solución adoptada no fue determinada por la consolidación de los procesos de reproducción mecánica, en vez de manual, está demostrado por el muy significativo ejemplo de China, donde la invención de la imprenta no llevó a abandonar la vinculación entre texto literario y caligrafía. (Pronto veremos que el problema de los "textos" figurativos se planteó históricamente en muy distintos términos.)

Esta noción profundamente abstracta de texto explica por qué la crítica textual, si bien seguía siendo ampliamente adivinatoria, poseía en sí misma aquellas posibilidades de desarrollo en sentido rigurosamente científico que madurarían en el transcurso del siglo XIX. (52) Mediante una decisión radical, esa crítica consideraba únicamente los elementos reproducibles (manualmente en un principio, y después, a consecuencia de Gutenberg, en forma mecánica) del texto. De esa manera, y aun asumiendo como objeto de su estudio casos in-

dividuales, (53) la crítica había llegado a evitar el principal escollo de las ciencias humanas: lo cualitativo. No deja de ser sugestivo que Galileo, en el momento mismo en que fundaba, por medio de una reducción igualmente drástica, la moderna ciencia de la naturaleza, se remitiera a la filología. El tradicional paralelo que en la Edad Media se trazaba entre el mundo y el libro estaba basado en la evidencia, en la inmediata legibilidad de ambos; Galileo, en cambio, subrayó que "la filosofía... escrita en este grandísimo libro que continuamente se nos aparece abierto ante nuestros ojos (yo me refiero al Universo)... *no puede entenderse si antes no se aprende a entender la lengua, y a conocer los caracteres en los que está escrito*", es decir "triángulos, círculos y otras figuras geométricas". (54) Para el filósofo natural, como para el filólogo, el texto es una entidad profunda e invisible, que se debe reconstruir más allá de los datos de los sentidos: "las figuras, los números y los movimientos, pero no ya los olores, ni los sabores ni los sonidos, *los cuales fuera del animal viviente no creo que sean otra cosa que nombres*". (55)

Con esa frase, Galileo imprimía a la ciencia de la naturaleza un carácter de significado tendencialmente antiantropocéntrico y antiantropomórfico, que ya no perdería. En el mapa del saber se había producido una rasgadura, que estaba destinada a agrandarse cada vez más. Y por cierto que entre el físico galileano, profesionalmente sordo a los sonidos e insensible a los sabores y los olores, y el médico de su misma época, que aventuraba diagnósticos aplicando el oído a pechos catarrosos, olfateando heces y probando el sabor de orinas, no podía existir mayor contraposición.

4. Uno de tales facultativos era Giulio Mancini, de Siena, protomédico del papa Urbano VIII. No hay pruebas de que conociera personalmente a Galileo, pero es muy probable que ambos se hayan tratado, puesto que frecuentaban en Roma los mismos círculos, desde la corte papal a la Accademia dei Lincei, y las mismas personas, como Federico Cesi, Giovanni Ciampoli o Giovanni Faber. (56) Gian Vittorio Rossi delineó, bajo el seudónimo de Nicio Eritreo, un vivacísimo retrato de Mancini, de su ateísmo, de su extraordinaria capacidad diagnóstica (que es descrita mediante términos tomados del léxico adivinatorio) y de su falta de escrúpulos para hacerse regalar cuadros —en pintura era "intelligentissimus"— por sus clientes. (57) Ciertamente Mancini había redactado una obra titulada *Alcune considerationi appartenenti alla pittura come di diletto di un gentiluomo nobile e come introduttione a quello si deve dire*, que circuló ampliamente en forma manuscrita (su primera impresión integral se remonta apenas a dos décadas atrás) (58) Ya desde el título, el libro muestra estar dirigido no a los pintores, sino a los nobles aficionados, a esos *virtuosi* que en cada vez mayor número concurrían a las exposiciones de cuadros antiguos y modernos que se realizaban cada año, el 19 de marzo, en el Panteón. (59) Sin la existencia de ese mercado artístico, la parte tal vez más novedosa de las *Considerationi* de Mancini —es decir, la dedicada a la "recognition della pittura", a los métodos para reconocer las falsificaciones, para distinguir los originales de las copias y demás— (60) jamás habría sido escrita. El primer intento de fundación de la *connoisseurship* (como se la llamaría un siglo más tarde) se remonta

pues a un médico célebre por sus fulmíneos diagnósticos, un hombre que, al tropezar con un enfermo, de una rápida ojeada "quem exitum morbus ille esset habiturus, *divinabat*" (61) Se nos permitirá, en este punto, ver en la combinación ojo clínico / ojo de conocedor algo más que una vulgar coincidencia.

Antes de emprender la tarea de seguir las argumentaciones de Mancini, se debe hacer hincapié en un supuesto previo que es común a él, a ese *gentilhuomo nobile* a quien estaba dirigida la obra y a nosotros. Se trata de un supuesto no explícito, porque erróneamente se lo consideraba obvio: el de que entre un cuadro de Rafael y la copia de ese cuadro (tanto si se trataba de una pintura como de un grabado u, hoy, de una fotografía), existe una diferencia insuprimible. Las implicaciones comerciales de tal supuesto —es decir, que una pintura, por definición, es un *unicum*, algo irrepetible— (62) son evidentes. Con ellas se relaciona la aparición de una figura social como la del conocedor. Pero se trata de un supuesto que brota de una toma de decisión cultural de ninguna manera obligatoria, como lo demuestra el hecho de que la misma no se aplica a textos escritos. Nada tiene que ver aquí el supuesto carácter eterno de la pintura y la literatura. Ya hemos visto a través de qué mutaciones históricas la noción de texto escrito se fue depurando de una serie de elementos considerados no pertinentes. En el caso de la pintura, tal depuración no se verificó, hasta ahora al menos. Es por eso que, a nuestros ojos, las copias manuscritas o las ediciones del *Orlando furioso* pueden reproducir exactamente el texto deseado por su autor, Ariosto; cosa que no pensamos jamás de las copias de un retrato de Rafael. (63)

El diferente estatus de las copias en pintura y literatura explica por qué Mancini no podía hacer uso, en cuanto conocedor, de los métodos de la crítica textual, aun cuando estableciera, como principio, una analogía entre el acto de pintar y el de escribir. (64) Pero partiendo precisamente de esa analogía, Mancini se volvió, en busca de ayuda, a otras disciplinas en proceso de formación.

El primer problema que se planteaba era el de la datación de las obras pictóricas. Para ese fin, afirmaba, hay que adquirir "cierta práctica en el conocimiento de la variedad de la pintura en cuanto a sus tiempos, como el que estos anticuarios y bibliotecarios poseen de los caracteres, por los cuales reconocen la época de una escritura". (65) La alusión al "conocimiento ... de los caracteres" debe ser relacionada casi con seguridad con los métodos elaborados por los mismos años por Leone Allacci, bibliotecario de la gran Biblioteca Vaticana, para la datación de manuscritos griegos y latinos, métodos que medio siglo más tarde serían retomados y desarrollados por Mabillon, el fundador de la ciencia paleográfica. (66) Pero "más allá de la propiedad común del siglo" —continuaba Mancini— existe "la propiedad propia e individual", tal como "vemos que en los escritores se reconoce esta propiedad diferenciada". El vínculo analógico entre pintura y escritura, sugerido en principio a escala macroscópica ("sus tiempos", "el siglo"), venía a ser repropuesto, en consecuencia, a escala microscópica, individual. En ese marco, los métodos prepaleográficos de un Allacci no eran utilizables. Sin embargo, por los mismos años había habido un intento aislado de someter a análisis, desde un punto de vista no habitual, los escritos individuales. El médico Mancini, citando a Hipócrates, observaba que es posible remontarse de las "operaciones" a las "impresiones" del alma, que a su vez tienen raíces en la "propiedad" de los cuerpos aislados: "por cuya suposición, y con la cual, como yo creo, algunos buenos ingenios de este nuestro siglo han escrito y querido dar regla de conocer el intelecto e ingenio ajeno con el modo de escribir y de la escritura de este o aquel hombre". Uno de esos "buenos ingenios" era muy probablemente el médico boloñés Camillo Baldi, quien en su *Tratado de cómo por una carta misiva autógrafa se pueden conocer la naturaleza y cualidad del escritor* incluía un capítulo que puede ser considerado el más antiguo texto de grafología que haya visto la luz en Europa. Se trata del Capítulo VI del *Tratado*, intitulado: "Cuáles son las significaciones que de la figura del carácter se pueden tomar"; aquí "carácter" designaba a "la figura y el retrato de la letra, que elemento se llama, hecho con la pluma sobre el papel". (67) Con todo, y pese a las palabras elogiosas ya recordadas, Mancini se desinteresó del objetivo declarado de la naciente grafología, la reconstrucción de la personalidad del que escribía por medio de un análisis que partiera del "carácter" gráfico trazado para llegar al "carácter" psicológico (se trata aquí de una sinonimia que una vez más nos remite a una única y remota matriz temática). En cambio, Mancini se detuvo en el supuesto básico de la nueva disciplina, el de que las distintas grafías individuales son diferentes y, más aun, inimitables. Si se aislaban en las obras pictóricas elementos igualmente inimitables, sería posible alcanzar el fin que Mancini se había prefijado: la elaboración de un método que permitiera distinguir las obras originales de las falsificaciones, los trabajos de los maestros de las copias, o de los productos de una misma escuela. Todo ello explica la exhortación a controlar si en las pinturas

> se ve esa franqueza del maestro, y en particular en esas partes que por necesidad se hacen de resolución y no se pueden bien hacer con la imitación, como son en especial el cabello, la barba, los ojos. Que el ensortijamiento de los cabellos, cuando se lo ha de imitar, se los hace con penuria, la que en la copia después aparece, y, si el copiador no los quiere imitar, entonces no tienen la perfección de maestro. Y si estas partes, en la pintura, son como los tramos y grupos en la escritura, que piden esa franqueza y resolución de maestro. Aun lo mismo se debe observar en algunos espíritus y vasos de luz [sic], que de a poco por el maestro son hechos de un trazo y con una resolución por una no imitable pincelada; e igual en los pliegues de ropas y su luz, los cuales dependen más de la fantasía del maestro y su resolución que de la verdad de la cosa puesta en su ser. (68)

Como se ve, el paralelo entre el acto de escribir y el de pintar, ya sugerido por Mancini en varios pasajes, es retomado aquí, desde un punto de vista nuevo y sin precedentes (si se exceptúa cierta fugaz alusión de Filaretes, que puede haber sido desconocida para Mancini) (69). La analogía se subraya por medio del uso de términos técnicos repetidamente citados en los tratados de pintura de la época, como "franqueza", "trazos", "grupos". (70) Incluso la insistencia en la "velocidad" tiene el mismo origen: en una época de creciente desarrollo burocrático, las peculiaridades que aseguraban el éxito de una buena letra cursiva ministerial en el mercado escriturial, por así decirlo, eran, además de la elegancia, la rapidez en el *ductus*. (71) En general, la importancia que Mancini atribuye a los elementos ornamentales atestigua una reflexión para nada superficial

sobre las características de los modelos escriturales que prevalecían en Italia entre fines del siglo XVI y principios del XVII. (72) El estudio de la grafía de los "caracteres" demostraba que la identificación de la mano del maestro debía buscarse, de preferencia, en aquellos sectores de un cuadro que *a*) eran realizados más rápidamente, y — en consecunecia— *b*) tendencialmente más disociados de la representación de lo real (disposición del tocado y la cabellera, pliegues de la vestimenta que "dependen más de la fantasía del maestro y su resolución que de la cosa puesta en su ser"). Ya tendremos ocasión de volver más adelante sobre la riqueza que ocultan estas manifestaciones, una riqueza que ni Mancini ni sus contemporáneos estaban en condiciones de develar.

5. "Caracteres". La misma palabra reaparece, en su sentido cabal o en forma analógica, hacia 1620, en los escritos del fundador de la física moderna, por un lado, y en los de los iniciadores de la paleografía, la grafología y la *connoisseurship*, respectivamente. Por supuesto que entre los "caracteres" inmateriales que Galileo leía con los ojos de su mente (73) en el libro de la naturaleza, y los que Allacci, Baldi o Mancini descifraban materialmente en papeles y pergaminos, telas o tablas existía sólo un parentesco metafórico. Pero la identidad de términos pone de relieve aun más la heterogeneidad de las disciplinas que hemos situado en forma paralela. Su componente de cientificidad, en la acepción galileana del término, decrecía bruscamente, según se pasara de las "propiedades" universales de la geometría a las "propiedades comunes del siglo" de los escritos y, luego, a la "propiedad propia e individual" de las obras pictóricas o, sin más, de la caligrafía.

Esta escala decreciente confirma que el verdadero obstáculo para la aplicación del paradigma galileano era la existencia o no de una centralidad del elemento individual, en cada una de las disciplinas enunciadas. La posibilidad de un conocimiento científico riguroso iba desvaneciéndose en la misma medida que los rasgos individuales eran considerados de más en más pertinentes. Claro que la decisión previa de dejar de lado los rasgos individuales no garantizaba por sí misma la aplicabilidad de los métodos físico-matemáticos (sin la cual no se podía hablar de adopción del paradigma galileano propiamente dicho); pero al menos no la excluía.

6. En este punto se abrían dos caminos: o se sacrificaba el conocimiento del elemento individual a la generalización (más o menos rigurosa, más o menos formulable en lenguaje matemático), o bien se trataba de elaborar, si se quiere a tientas, un paradigma diferente, basado en el conocimiento científico, pero de una cientificidad aún completamente indefinida, de lo individual. El primero de esos caminos sería recorrido por las ciencias naturales, y sólo mucho tiempo después fue adoptado por las llamadas ciencias humanas; y la causa es evidente. La propensión a borrar los rasgos individuales de un objeto se halla en relación directamente proporcional con la distancia emotiva del observador. En una página del *Tratado de arquitectura*, Filaretes, tras afirmar que es imposible construir dos edificios exactamente idénticos (tal como, a pesar de las apariencias, las "jetas de los tártaros, que tienen todos el rostro de un mismo

modo, o bien las de los de Etiopía, que son todos negros, si bien los miras, encontrarás que hay diferencias en los parecidos"), admite con todo que existen "muchos animales que son parecidos uno al otro, como ser moscas, hormigas, gusanos y ranas y muchos peces, que de esa especie no se reconoce uno del otro". (74) A los ojos de un arquitecto europeo, las diferencias, incluso mínimas, entre dos edificios (europeos) eran relevantes, en tanto que las que separaban a dos "jetas" tártaras o etíopes resultaban desdeñables, y las de los gusanos o las hormigas directamente inexistentes. Un arquitecto tártaro, un etíope ignorante en temas de arquitectura o una hormiga habrían propuesto jerarquías diferentes. El conocimiento individualizante es siempre antropocéntrico, etnocéntrico y así por el estilo. Es claro: también los animales, los minerales o las plantas podían ser considerados desde una perspectiva individualizante, por ejemplo adivinatoria; (75) y sobre todo, en el caso de ejemplares que estuvieran claramente fuera de la norma. Como se sabe, la teratología era una parte importante de la mántica. Pero en las primeras décadas del siglo XVII la influencia que, aun indirectamente, podía ejercer un paradigma como el galileano tendía a subordinar el estudio de los fenómenos anómalos a la búsqueda de la norma, la adivinación al conocimiento totalizador de la naturaleza. En abril de 1625 nació cerca de Roma un ternero de dos cabezas. Los naturalistas vinculados con la Accademia dei Lincei se interesaron por el caso, y en los jardines del Belvedere vaticano dos intelectuales estrechamente vinculados con Galileo, Giovanni Faber, secretario de la citada academia, y Ciampoli, discutieron el extraordinario suceso con Mancini, el cardenal Agostino Vegio y el papa Urbano VIII. El primer interrogante fue: el ternero bicéfalo, ¿debía ser considerado un animal, o dos? Para los médicos, el elemento que distinguía al individuo era el cerebro; para los émulos de Aristóteles, el corazón. (76) En el resumen escrito al respecto por Faber, se advierte el presumible eco de la intervención de Mancini, el único médico presente en esa reunión. Vale decir que, a pesar de su interés por la astrología, Mancini (77) analizaba las características específicas del parto monstruoso, no para identificar auspicios en función del futuro, sino para llegar a una definicón más concreta del individuo normal, aquel que —por pertenecer a una determinada especie— podía con todo derecho ser considerado repetible. Con igual atención que la que solía dedicar al examen de las obras pictóricas, Mancini debió escudriñar la anatomía del ternero bicéfalo. Pero la analogía con su actividad de *connoisseur* se detenía allí. En cierto sentido, precisamente un personaje como Mancini expresaba el punto de contacto entre el paradigma adivinatorio (el Mancini diagnosticador y *connoisseur*) y el paradigma totalizador (el Mancini anatomista y naturalista). El punto de contacto, pero también la diferencia. Pese a las apariencias, la muy precisa descripción de la autopsia del ternero, redactada por Faber, y los pequeñísimos grabados que la acompañaban, y que representaban los órganos internos del animal, (78) no se proponían captar la "propiedad propia e individual" del objeto en cuanto tal sino, más allá de dicha propiedad, las "propiedades comunes" (aquí, naturales, no históricas) de la especie. De esa forma, se retomaba y afinaba la tradición naturalista que reconocía por jefe a Aristóteles. La vista, simbolizada por la agudísima mirada

del lince, el animal emblemático que figuraba en el escudo de la Accademia dei Lincei, de Federico Cesi, se transformaba en el órgano privilegiado de aquellas disciplinas a las que el ojo suprasensorial de la matemática les estaba vedado. (79)

7. Entre esas ciencias se contaban, al menos en apariencia, las ciencias humanas (como las definiríamos hoy). Y en cierto sentido era una inclusión *a fortiori*, aunque más no fuera por el tenaz antropocentrismo de estas disciplinas, tan candorosamente expresado en la ya recordada página de Filaretes. Y sin embargo, hubo intentos de introducir el método matemático también en el estudio de los hechos humanos. (80) Resulta comprensible que el primero y más logrado de esos intentos —el de los aritméticos políticos— asumiera como su objeto propio los gestos humanos más determinados desde el punto de vista biológico: el nacimiento, la procreación, la muerte. Esta drástica reducción permitía una investigación rigurosa y, al mismo tiempo, bastaba para los fines informativos, militares o fiscales de los estados absolutos, que dada la escala de sus operaciones se orientaban en sentido exclusivamente cuantitativo. Pero la indiferencia por lo cualitativo de los abanderados de la nueva ciencia, la estadística, no alcanzó a borrar por completo el vínculo de esta última disciplina con la esfera de las que hemos llamado indiciales. El cálculo de probabilidades, como lo proclama el título de la clásica obra de Bernouilli (*Ars conjectandi*) trataba de dar una formulación matemática rigurosa a los problemas que de manera absolutamente diferente ya habían sido afrontados por la adivinación. (81) Pero el conjunto de las ciencias humanas permaneció sólidamente unido a lo cualitativo; y no sin malestar, sobre todo en el caso de la medicina. A pesar de los progresos cumplidos, sus métodos aparecían inciertos, y sus resultados dudosos. Un escrito como *La certezza della medicina*, de Cabanis, aparecido a fines del diglo XVIII (82), reconocía esta carencia de rigor, por más que a continuación se esforzara por reconocerle a la medicina, pese a todo, una cientificidad *sui generis*. Las razones de la "incerteza" de la medicina parecían ser dos, fundamentalmente. En primer lugar, no bastaba catalogar las distintas enfermedades de manera de integrarlas a un esquema ordenado: en cada individuo, la enfermedad asumía características diferentes. En segundo término, el conocimiento de las enfermedades seguía siendo indirecto, indicial: el cuerpo viviente era, por definición, intangible. Por supuesto, era posible seccionar el cadáver, pero ¿cómo remontarse desde el cadáver, ya afectado por los procesos de la muerte, a las características del individuo vivo? (83) Ante esta doble dificultad, era inevitable reconocer que la eficacia misma de los procedimientos de la medicina era indemostrable. En conclusión, la imposibilidad para la medicina de alcanzar el rigor propio de las ciencias de la naturaleza derivaba de la imposibilidad de la cuantificación, como no fuera para funciones puramente auxiliares. La imposibilidad de la cuantificación se derivaba de la insuprimible presencia de lo cualitativo, de lo individual; y la presencia de lo individual dependía del hecho de que el ojo humano es más sensible a las diferencias (aunque sean marginales) entre los seres humanos que a las que se dan entre las rocas o las hojas.

En las discusiones sobre la "incerteza" de la medicina, estaban formulados ya los futuros dilemas epistemológicos de las ciencias humanas.

8. En la citada obra de Cabanis podía leerse entre líneas una impaciencia muy comprensible. Pese a las más o menos justificadas objeciones que se le pudieran formular en el plano metodológico, la medicina seguía siempre siendo una ciencia plenamente reconocida desde el punto de vista social. Pero no todas las formas de conocimiento indicial se beneficiaban en ese período de un prestigio semejante. Algunas, como la *connoisseurship*, de origen relativamente reciente, ocupaban un lugar ambiguo, al margen de las disciplinas reconocidas. Otras, más vinculadas con la práctica cotidiana, estaban lisa y llanamente fuera de todo reconocimiento. La capacidad de reconocer un caballo defectuoso por la forma del corvejón, o de prevenir la llegada de un temporal por un cambio inesperado en la dirección del viento, o la intención hostil de una persona que adoptara una expresión ceñuda, no se aprendía por cierto en los tratados de veterinaria, meteorología o psicología. En cualquier caso, esas formas del saber eran más ricas que cualquier codificación escrita; no se transmitían por medio de libros, sino de viva voz, con gestos, mediante miradas; se fundaban en sutilezas que por cierto no eran susceptibles de formalización, que muy a menudo ni siquiera eran traducibles verbalmente; constituían el patrimonio, en parte unitario y en parte diversificado, de hombres y mujeres pertenecientes a todas las clases sociales. Estaban unidas por un sutil parentesco: todas ellas nacían de la experiencia, de la experiencia concreta. Este carácter concreto constituía la fuerza de tal tipo de saber, y también su límite, es decir la incapacidad de servirse del instrumento poderoso y terrible de la abstracción. (84)

Desde hacía ya tiempo, la cultura escrita había tratado de producir una formulación verbal concreta de ese *corpus* de saberes locales. (85) En general, se había tratado de formulaciones chirles y empobrecidas. Piénsese, sin más, en el abismo que separaba a la esquemática rigidez de los tratados de fisionómica de la penetración fisiognómica flexible y rigurosa que podían ejercer un amante, un mercader de caballos o un jugador de cartas. Tal vez fuera sólo en el caso de la medicina donde la codificación escrita de un saber indicial había dado lugar a un verdadero enriquecimiento... pero la historia de los vínculos entre la medicina culta y la medicina popular aún está por escribirse. Durante el siglo XVIII, la situación cambia. Existe una verdadera ofensiva cultural de la burguesía, que se apropia de gran parte del saber, indicial y no indicial, de artesanos y campesinos, codificándolo y al mismo tiempo intensificando un gigantesco proceso de aculturación, ya iniciado (como es obvio, con formas y contenidos muy diferentes) por la Contrarreforma. El símbolo y el instrumento central de esa ofensiva es, por supuesto, la *Encyclopédie*. Pero habría que analizar también ciertos episodios minúsculos pero reveladores, como la réplica de aquel no identificado oficial de albañil romano que le demuestra a Winckelmann, presumiblemente estupefacto, que ese "guijarro pequeño y chato" que podía reconocerse entre los dedos de la mano de una estatua descubierta en el puerto de Ancio era la "tapita de una vinagrera".

La recopilación sistemática de estos "pequeños discernimientos", como los llama Winckelmann en otra parte, (86) alimentó entre los siglos XVIII y XIX

la reformulación de saberes antiguos, desde la cocina a la hidrología o la veterinaria. Para un número cada vez mayor de lectores, el acceso a determinadas experiencias fue mediatizado más y más por las páginas de los libros. La novela llegó hasta a proporcionar a la burguesía un sustituto y al mismo tiempo una reformulación de los ritos de iniciación, o sea el acceso a la experiencia en general. (87) Y fue precisamente gracias a la literatura de ficción que el paradigma indicial conoció en este período un nuevo e inesperado éxito.

9. Ya hemos recordado, a propósito del remoto origen, presumiblemente cinegético, del paradigma indicial, la fábula o cuento oriental de los tres hermanos que, interpretando una serie de indicios, logran describir el aspecto de un animal que jamás han visto. Este relato hizo su primera aparición en Occidente en la recopilación de Sercambi. (88) Luego regresaría, como marco de una recopilación de relatos mucho más amplia, presentada como traducción del persa al italiano por "Cristóbal armenio", que apareció en Venecia, a mediados del siglo XVI, bajo el título de *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* ("Peregrinaje de tres jóvenes hijos del rey de Serendib"). Con estas características, el libro fue repetidas veces impreso y traducido: primero al alemán, luego, en el transcurso del siglo XVIII, a favor de la moda orientalizante de la época, a las principales lenguas europeas. (89) El éxito de la historia de los hijos del rey de Serendib fue tan grande que Horace Walpole acuñó en 1754 el neologismo *serendipity*, para designar "los descubrimientos imprevistos, llevados a cabo gracias al azar y a la inteligencia". (90) Algunos años antes de esto, Voltaire había reelaborado, en el tercer capítulo de su *Zadig*, el primero de los relatos del *Peregrinaggio*, que había leído en traducción francesa. En esta reelaboración, el camello del original se había convertido en una perra y un caballo, que Zadig lograba describir minuciosamente descifrando las huellas dejadas por los animales en el terreno. Zadig, acusado de robo y conducido ante los jueces, se disculpaba reproduciendo en alta voz el razonamiento mental que le había permitido trazar el retrato de dos animales que jamás había visto:

> J'ai vu sur la sable les traces d'un animal, et j'ai jugé aisément que c'étaient celles d'un petit chien. Des sillons légers et longs, imprimés sur de petites éminences de sable entre les traces des pattes, m'ont fait connaître que c'était une chienne dont les mamelles étaient pendantes, et qu'ainsi elle avait fait des petits, il y a peu de jours... (91)

En estas líneas, y en las que las seguían, se hallaba el embrión de la novela policial. En ellas se inspiraron Poe, Gaboriau, Conan Doyle; directamente los dos primeros, tal vez indirectamente el tercero. (92)

Las razones del extraordinario éxito de la novela policial son conocidas, y sobre algunas de ellas volveremos más adelante. De todos modos, cabe observar desde un principio que ese género novelístico se basaba en un modelo cognoscitivo al mismo tiempo antiquísimo y moderno. Ya hemos hecho referencia a su antigüedad, incluso inmemorial. En cuanto a su modernidad, basta citar la página en la que Cuvier exaltó los métodos y los éxitos de la nueva ciencia paleontológica:

> ... aujoud'hui, quelqu'un qui voit seulement la piste d'un pied fourchu peut en conclure que l'animal qui a laissé cet empreinte ruminait, et cette conclusion est tout aussi certaine qu'aucune autre en physique et en morale. Cette seule piste donne donc à celui qui l'observe, et la forme des dents, et la forme des machoires, et la forme des vertèbres, et la forme de tous les os des jambes, des cuisses, des épaules et du bassin de l'animal qui vient de passer: c'est une marque plus sûre que toutes celles de Zadig. (93)

Un indicio tal vez más seguro, aunque similar en el fondo: el nombre de Zadig se había vuelto hasta tal punto simbólico que en 1880 Thomas Huxley, en el ciclo de conferencias que pronunció para difundir los descubrimientos de Darwin, definió como "método de Zadig" al procedimiento que mancomunaba la historia, la arqueología, la geología, la astronomía física y la paleontología; es decir la capacidad de hacer profecías retrospectivas. Disciplinas como éstas, profundamente impregnadas de diacronía, no podían sino estar referidas al paradigma indicial o adivinatorio (y Huxley hablaba en forma explícita de adivinación dirigida al pasado), (94) descartando el paradigma galileano. Cuando las causas no son reproducibles, sólo cabe inferirlas de los efectos.

III

1. Los hilos que componen la trama de esta investigación podrían ser comparados con los que forman un tapiz. Llegados a esta altura, los vemos ya ordenados en una malla tupida y homogénea. La coherencia del diseño puede ser verificada recorriendo con la vista el tapiz en distintas direcciones. Si lo hacemos verticalmente, establecemos una secuencia del tipo Serendib-Zadig - Poe-Gaboriau-Conan Doyle. Si lo hacemos horizontalmente, nos encontramos, a comienzos del siglo XVIII, un Dubos, que cita una junto a otra, en orden decreciente de plausibilidad, la medicina, la *connoisseurship* y la identificación de la letra manuscrita. (95) En fin, si lo hacemos en forma diagonal, saltamos de uno a otro contexto histórico, y en los orígenes de Monsieur Lecoq (el detective creado por Gaboriau, que recorre febrilmente un "tereno inculto, cubierto de nieve", moteado por huellas de criminales, comparándolo con una "inmensa página en blanco, donde las personas que buscamos han dejado escritos no solamente sus movimientos y pasos, sino también sus pensamientos secretos, las esperanzas y las angustias que las agitaban"), (96) veremos perfilarse autores de tratados de fisionómica, adivinos babilonios ocupados en descifrar los mensajes escritos por los dioses en las piedras y en los cielos, cazadores del Neolítico.

El tapiz es el paradigma que sucesivamente, según cada uno de los contextos, hemos ido llamando cinegético, adivinatorio, indicial o sintomático. Está claro que esos adjetivos no son sinónimos, aunque remitan a un modelo epistemológico común, estructurado en disciplinas diferentes, con frecuencia vinculadas entre sí por el préstamo mutuo de métodos, o de términos-clave. Ahora, entre los siglos XVIII y XIX, con la aparición de las "ciencias humanas", la

constelación de las disciplinas indiciales cambia profundamente: surgen nuevos astros, destinados a un rápido eclipse, como la frenología, (97) o a un extraordinario éxito, como la paleontología; pero sobre todo se afirma, por su prestigio epistemológico y social, la medicina. A ella se remiten, explícita o implícitamente, todas las "ciencias humanas". Pero,¿a qué porción de la medicina? A mediados del siglo XIX vemos perfilarse una alternativa: por un lado, el modelo anatómico; por el otro, el sintomático. La metáfora de la "anatomía de la sociedad, usada hasta por Marx, en un pasaje crucial, (98) expresa la aspiración a un conocimiento sistemático en una época que había visto ya derrumbarse el último gran sistema filosófico, el hegeliano. Pero a pesar del gran éxito del marxismo, las ciencias humanas han terminado por asumir cada vez más (con una relevante excepción, como veremos) el paradigma indicial de la sintomática. Y aquí nos reencontramos con la tríada Morelli-Freud-Conan Doyle, de la que habíamos partido.

2. Hasta ahora habíamos venido hablando de un paradigma indicial (y sus sinónimos) en sentido general. Es el momento de desarticularlo. Una cosa es analizar huellas, astros, heces (humanas y animales), catarros bronquiales, córneas, pulsaciones, terrenos nevados o cenizas de cigarrillos; otra, analizar grafías, obras pictóricas o razonamientos. La distinción entre naturaleza (inanimada o viva) y cultura es fundamental, mucho más, en verdad, que la distinción infinitamente más superficial y cambiante entre las distintas disciplinas. Ahora bien, Morelli se había propuesto rastrear, dentro de un sistema de signos culturalmente condicionados, como el sistema pictórico, las señales que poseían la involuntariedad de los síntomas y de la mayor parte de los indicios. Y no solamente eso: en esas señales involuntarias, en las "materiales pequeñeces —un calígrafo las llamaría garabatos—", comparables a las "palabras y frases favoritas" que "la mayor parte de los hombres, tanto al hablar como al escribir... introducen en su mensaje, a veces sin intención, o sea, sin darse cuenta", Morelli reconocía el indicio más certero de la individualidad del artista. (99) De ese modo, este estudioso retomaba (tal vez indirectamente) (100) y desarrollaba los principios metodológicos enunciados tanto tiempo antes por su predecesor Giulio Mancini. No era casual que esos principios hubieran llegado a la maduración después de tanto tiempo. Precisamente por entonces, estaba surgiendo una tendencia cada vez más decidida hacia un control cualitativo y capilar sobre la sociedad por parte del poder estatal, que utilizaba una noción de individuo basada también en rasgos mínimos e involuntarios.

3. Cada sociedad advierte la necesidad de distinguir los elementos que la componen, pero las formas de hacer frente a esta necesidad varían según los tiempos y los lugares. (101) Tenemos, ante todo, el nombre; pero cuanto más compleja sea la sociedad, tanto más insuficiente se nos aparece el nombre cuando se trata de circunscribir sin equívocos la identidad de un individuo. En el Egipto grecorromano, por ejemplo, si alguno se comprometía ante un notario a desposar una mujer o a llevar a cabo una transacción comercial, se registraban junto con su nombre unos pocos y sumarios datos físicos, unidos a la mención

de cicatrices (si es que las tenía) u otras señas particulares. (102) En todo caso, las posibilidades de error o de sustitución dolosa de personas se mantenían elevadas. En comparación, el hecho de trazar una firma al pie de los contratos presentaba muchas ventajas: a fines del siglo XVIII, el abate Lanzi, en un pasaje de su *Storia pittorica*, dedicado a los métodos de los *connoisseurs*, afirmaba que la no imitabilidad de la letra manuscrita individual había sido querida por la naturaleza para "seguridad" de la "sociedad civilizada" (burguesa). (103) Por supuesto, las firmas también se podían falsificar, y, sobre todo, excluían de cualquier control a los no alfabetizados. Y a pesar de esos defectos, durante siglos y siglos las sociedades europeas no sintieron la necesidad de métodos más seguros y prácticos de comprobación de la identidad, ni siquiera cuando el nacimiento de la gran industria, la movilidad geográfica y social con ella vinculada y la vertiginosa conformación de gigantescas concentraciones urbanas cambiaron radicalmente los datos del problema. Y sin embargo, en sociedades de esas características, hacer desaparecer las propias huellas y reaparecer con una identidad cambiada era un juego de niños, no ya solamente en ciudades como Londres o París. Con todo, sólo en las últimas décadas del siglo XIX se propusieron, desde distintos sectores, y en competencia entre sí, nuevos sistemas de identificación. Era una exigencia que nacía de las alternativas de la contemporánea lucha de clases: la creación de una asociación internacional de trabajadores, la represión de la oposición obrera después del episodio de la Comuna de París, los cambios en la criminalidad.

La aparición de las relaciones de producción capitalistas había provocado —en Inglaterra desde 1720, aproximadamente, (104) en el resto de Europa casi un siglo después con el Código Napoleón— una transformación de la legislación relacionada con el nuevo concepto burgués de propiedad, que llevó a aumentar el número de delitos punibles y la gravedad de las penas. La tendencia a la punición de la lucha de clases fue acompañada por la erección de un sistema carcelario basado en la detención prolongada. (105) Pero la cárcel produce criminales. En Francia, el número de reincidentes, en continuo aumento a partir de 1870, alcanzó hacia fines del siglo un porcentaje cercano a la mitad de los sometidos a proceso. (106) El problema de identificar a los reincidentes, planteado en esas décadas, constituyó en los hechos la cabeza de puente de un proyecto general, más o menos consciente, de control generalizado y sutil sobre la sociedad.

Para la identificación de los reincidentes se hacía necesario probar: *a*) que un individuo había sido ya condenado, y *b*) que dicho individuo era el mismo que había sufrido la anterior condena. (107) El primer punto quedó resuelto con la creación de los registros de policía. El segundo planteaba dificultades más graves. Las antiguas penas que señalaban para siempre a un condenado, marcándolo o mutilándolo, habían sido abolidas. El lirio impreso en la espalda de Milady había permitido a D'Artagnan reconocer en ella a una envenenadora ya castigada en el pasado por sus crímenes, mientras que dos evadidos como Edmond Dantés y Jean Valjean habían podido reaparecer en el escenario social bajo falsas y respetables personalidades (estos dos ejemplos bastarían para demostrar hasta qué punto la figura del criminal reincidente pesaba sobre la ima-

ginación del siglo XIX). (108) La respetabilidad burguesa pedía signos de reconocimiento menos sanguinarios y humillantes que los que existían durante el *ancien régime*, pero igualmente indelebles.

La idea de un enorme archivo fotográfico criminal fue en un principio descartada, por los insolubles problemas de clasificación que planteaba; ¿cómo, en efecto, aislar elementos "discretos" en el *continuum* de las imágenes? (109) La variante de la cuantificación aparecía como más sencilla y más rigurosa. Desde 1879, un empleado de la prefectura de París, Alphonse Bertillon, elaboró un método antropométrico, que ilustraría en varios ensayos y memorias, (110) basado en minuciosas mediciones corporales, que confluían en una ficha personal. Está claro que una equivocación de pocos milímetros daba pie a un error judicial, pero el defecto principal del método antropométrico de Bertillon era otro: el de ser puramente negativo. Permitía, en el momento del reconocimiento, descartar a dos individuos disímiles, pero no permitía afirmar con seguridad que dos series idénticas de datos se refirieran a un solo individuo. (111) La irreductible elusividad personal, puesta a la puerta por medio de la cuantificación, volvía a entrar por la ventana. Por ello, Bertillon propuso complementar el método antropométrico con el llamado "retrato hablado", o sea con la descripción oral analítica de las unidades "discretas" (nariz, ojos, orejas, etcétera), cuya suma debería devolver la imagen del individuo, permitiendo en consecuencia el procedimiento de identificación. Las páginas de orejas exhibidas por Bertillon (112) nos recuerdan inevitablemente las ilustraciones que por los mismos años incluía Morelli en sus ensayos. Puede que no se tratara de una influencia directa, si bien impresiona ver cómo Bertillon, en su actividad de experto grafólogo, tomaba como indicios reveladores de una falsificación las particularidades o "idiotismos" del original que el falsificador no lograba reproducir, sino que los reemplazaba con los propios. (113)

Como se comprenderá, el método de Bertillon era increíblemente enredado. Al problema que planteaban las mediciones, nos hemos ya referido. El "retrato hablado" empeoraba más las cosas. ¿Cómo distinguir, en el momento de la descripción, una nariz gibosa-arqueada de otra nariz arqueada-gibosa? ¿Cómo clasificar los matices de un ojo azul verdoso?

Ya desde su memoria de 1888, más tarde corregida y profundizada, Galton había propuesto un método de identificación mucho más sencillo, tanto por lo que se refería a la recopilación de datos como a su clasificación. (114) El método se basaba, como es sabido, en las huellas digitales. Pero el propio Galton reconocía con mucha honradez que otros lo habían precedido, teórica y prácticamente.

El análisis científico de las impresiones digitales fue iniciado ya en 1823 por el fundador de la histología, Purkyně, en su memoria *Commentatio de examine physiologico organi visus et systematis cutanei* . (115) Diferenció y describió nueve tipos fundamentales de líneas papilares, si bien afirmando al mismo tiempo que no existen dos individuos con impresiones digitales idénticas. Las posibilidades de aplicación práctica de ese descubrimiento eran ignoradas, a diferencia de sus implicaciones filosóficas, discutidas en el capítulo *De cognitione organismi individualis in genere*. (116) El conocimiento del individuo,

decía Purkyně, es central en la medicina práctica, empezando por la diagnóstica: en individuos diferentes, los síntomas se presentan de maneras diferentes, y en consecuencia deben ser tratados de distinta forma. Por eso algunos modernos, que Purkyně no nombra, han definido a la medicina práctica como "artem individualisandi (die Kunst des Individualisirens)". (117) Pero los fundamentos de ese arte se encuentran en la fisiología del individuo. Aquí Purkyně, quien de joven había estudiado filosofía en Praga, reencontraba los temas más profundos del pensamiento de Leibniz. El individuo, "ens omnimodo determinatum", es dueño de una peculiaridad, susceptible de ser hallada hasta en sus características imperceptibles, infinitesimales. Ni la casualidad, ni las influencias externas, bastan para explicarla. Hay que suponer la existencia de una norma o "typus" interno que mantiene la variedad de los organismos dentro de los límites de cada especie: el conocimiento de esta "norma" (afirmaba proféticamente Purkyně) "franquearía el conocimiento escondido de la naturaleza individual". (118) El error de la ciencia fisionómica fue el de enfrentarse al problema de la variedad de individuos a la luz de opiniones preconcebidas y de conjeturas apresuradas: de tal modo, ha sido hasta ahora imposible echar las bases de una fisionómica descriptiva, científica. Abandonando el estudio de las líneas de la mano a la "vana ciencia" de los quiromantes, Purkyně concentraba su atención sobre un dato mucho menos llamativo: y en esas otras líneas impresas en las yemas de los dedos volvía a hallar la marca de la individualidad.

Dejemos Europa por un momento y vayamos a Asia. A diferencia de sus colegas europeos, y de manera completamente independiente, los adivinos chinos y japoneses también se habían interesado por esas líneas poco llamativas que surcan la epidermis de la mano. La costumbre, atestiguada en China, y, sobre todo, en Bengala, de estampar sobre cartas y documentos la yema de un dedo sucio de pez o de tinta (119) tenía probablemente tras de sí una serie de reflexiones de carácter adivinatorio. Quienes estaban acostumbrados a descifrar misteriosos escritos en las venaduras de la piedra de la madera, en las huellas dejadas por los pájaros o en los arabescos grabados en el lomo de las tortugas (120) debían llegar a concebir sin esfuerzos a las líneas dejadas por un dedo sucio sobre una superficie cualquiera como una escritura. En 1860, sir William Herschel, administrador en jefe del distrito de Hooghly, en Bengala, se percató de esta costumbre, difundida entre las poblaciones locales, apreció su utilidad y pensó en servirse de ella para el mejor funcionamiento de la administración británica. (Los aspectos teóricos de la cuestión no le interesaban; la memoria en latín de Purkyně, convertida en letra muerta durante medio siglo, le era absolutamente desconocida.) En realidad, observó retrospectivamente Galton, se sentía gran necesidad de un instrumento de identificación eficaz, no solamente en la India, sino en todas las colonias británicas: los indígenas eran analfabetos, pleiteadores, astutos, embusteros y, a los ojos de un europeo, todos iguales entre sí. En 1880, Herschel anunció en *Nature* que, tras diecisiete años de pruebas, las impresiones digitales habían sido oficialmente introducidas en el distrito de Hooghly, donde estaban siendo usadas desde hacía tres años con excelentes resultados. (121) Los funcionarios imperiales se habían apropiado del saber indicial de los bengalíes, y lo habían vuelto en contra de éstos.

Galton se basó en el artículo de Herschel para volver a pensar, y profundizar sistémáticamente, toda la cuestión. Lo que había posibilitado su investigación era la confluencia de tres elementos muy diferentes. El descubrimiento de un científico puro como Purkyně; el saber concreto, relacionado con la práctica cotidiana de las poblaciones bengalíes; la sagacidad política y administrativa de sir William Herschel, fiel funcionario de Su Majestad Británica. Galton rindió homenaje al primero y al tercero. Trató además de distinguir peculiaridades raciales en las impresiones digitales, pero sin resultado; se propuso, de todos modos, continuar sus investigaciones en algunas tribus indias, con la esperanza de hallar en ellas características "más próximas a las de los monos" (a more monkey-like pattern). (122)

Además de dar una contribución decisiva al análisis de las impresiones digitales, Galton, como hemos dicho, había vislumbrado también sus implicaciones prácticas.

En muy breve lapso el nuevo método fue adoptado en Inglaterra, y de allí, poco a poco, se difundió por todo el mundo (uno de los últimos países en ceder fue Francia). De esa manera, cada ser humano —observó orgullosamente Galton, aplicándose a sí mismo el elogio vertido por un funcionario del ministerio francés del Interior respecto de su competidor Bertillon— adquiría una identidad, una individualidad sobre la cual podía hacerse hincapié de manera cierta y duradera. (123)

Así, lo que a ojos de los administradores británicos había sido, hasta poco antes, una indistinta multitud de "jetas" bengalíes (para usar el despreciativo término de Filaretes) se convertía de repente en una serie de individuos, marcado cada uno de ellos por una señal biológica específica. Esa prodigiosa extensión de la noción de individualidad se producía de hecho a través de la relación con el Estado, y con sus órganos burocráticos y policiales. Hasta el último habitante del más mísero villorrio de Asia o de Europa se volvía, gracias a las impresiones digitales, reconocible y controlable.

4. Pero el propio paradigma indicial usado para elaborar formas de control social cada vez más sutil y capilar puede convertirse en un instrumento para disipar las brumas de la ideología, que oscurecen cada vez más una estructura social compleja, como la del capitalismo maduro. Si las pretensiones de conocimiento sistemático aparecen cada vez más veleidosas, no por eso se debe abandonar la idea de totalidad.

Al contrario: la existencia de un nexo profundo, que explica los fenómenos superficiales, debe ser recalcada en el momento mismo en que se afirma que un conocimiento directo de ese nexo no resulta posible. Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas —pruebas, indicios— que permiten descifrarla.

Esta idea, que constituye la médula del paradigma indicial o sintomático, se ha venido abriendo camino en los más variados ámbitos cognoscitivos, y ha modelado en profundidad las ciencias humanas. Minúsculas singularidades paleográficas han sido usadas como rastros que permitían reconstruir intercambios y transformaciones culturales, en una remisión explícita a Morelli que saldaba la deuda contraída por Mancini con Allacci casi tres siglos antes. La representación de los ropajes tremolantes en los pintores florentinos del siglo XV, los neologismos de Rabelais, la curación de los enfermos de escrofulosis por parte de los reyes de Francia e Inglaterra, son sólo algunos de los ejemplos de la manera en que ciertos mínimos indicios han sido asumidos una y otra vez como elementos reveladores de fenómenos más generales: la visión del mundo de una clase social, o de un escritor, o de una sociedad entera. (124) Una disciplina como el psicoanálisis se conformó, según hemos visto, alrededor de la hipótesis de que ciertos detalles aparentemente desdeñables podían revelar fenómenos profundos de notable amplitud. La decadencia del pensamiento sistemático fue acompañada por el éxito del pensamiento aforístico; desde Nietzsche pasamos a Adorno. El término mismo "aforístico" es revelador. (Es un indicio, un síntoma, un vestigio: no salimos del paradigma.)

Aforismos era, efectivamente, el título de una obra de Hipócrates. En el siglo XVII empezaron a aparecer recopilaciones de "Aforismos políticos". (125) La literatura aforística es, por definición, una tentativa de formular juicios sobre el hombre y la sociedad en base a síntomas, a indicios; un hombre y una sociedad enfermos, en *crisis*. Y también "crisis" es un término médico, hipocrático. (126) Es fácil demostrar, por lo demás, que la más grande novela de nuestros tiempos —*A la recherche du temps perdu*— está construida según un riguroso paradigma indicial. (127)

5. Ahora bien, ¿puede ser riguroso un paradigma indicial? La orientación cuantitativa y antropocéntrica de las ciencias de la naturaleza, desde Galileo en adelante, ha llevado a las ciencias humanas ante un desagradable dilema: o asumen un estatus científico débil, para llegar a resultados relevantes, o asumen un estatus científico fuerte, para llegar a resultados de escasa relevancia. Solamente la lingüística logró, durante este siglo, escapar al dilema, y por eso ha llegado a ser el modelo, más o menos logrado, inclusive para otras disciplinas.

Con todo, nos asalta la duda de si *este tipo* de rigor no será, no solamente inalcanzable, sino también indeseable para las formas del saber más estrechamente unidas a la experiencia cotidiana o, con más precisión, a todas las situaciones en las que la unicidad de los datos y la imposibilidad de su sustitución son, a ojos de las personas involucradas, decisivos. Alguien ha dicho que el enamoramiento es la sobrevaloración de las diferencias marginales que existen entre una mujer y otra (o entre un hombre y otro). Pero lo mismo podría decirse también de las obras de arte o de los caballos. (128) En situaciones como éstas, el rigor elástico (perdónesenos el contrasentido) del paradigma indicial aparece como insuprimible. Se trata de formas del saber tendencialmente *mudas* —en el sentido de que, como ya dijimos, sus reglas no se prestan a ser formalizadas, y ni siquiera expresadas—. Nadie aprende el oficio de *connoisseur* o el de diagnosticador si se limita a poner en práctica reglas preexistentes. En este tipo de conocimiento entran en juego (se dice habitualmente) elementos imponderables: olfato, golpe de vista, intuición.

Hasta aquí, nos habíamos guardado escrupulosamente de hacer uso de este término, que es un verdadero campo minado. Pero si se quiere verdadera-

del lince, el animal emblemático que figuraba en el escudo de la Accademia dei Lincei, de Federico Cesi, se transformaba en el órgano privilegiado de aquellas disciplinas a las que el ojo suprasensorial de la matemática les estaba vedado. (79)

7. Entre esas ciencias se contaban, al menos en apariencia, las ciencias humanas (como las definiríamos hoy). Y en cierto sentido era una inclusión *a fortiori*, aunque más no fuera por el tenaz antropocentrismo de estas disciplinas, tan candorosamente expresado en la ya recordada página de Filaretes. Y sin embargo, hubo intentos de introducir el método matemático también en el estudio de los hechos humanos. (80) Resulta comprensible que el primero y más logrado de esos intentos —el de los aritméticos políticos— asumiera como su objeto propio los gestos humanos más determinados desde el punto de vista biológico: el nacimiento, la procreación, la muerte. Esta drástica reducción permitía una investigación rigurosa y, al mismo tiempo, bastaba para los fines informativos, militares o fiscales de los estados absolutos, que dada la escala de sus operaciones se orientaban en sentido exclusivamente cuantitativo. Pero la indiferencia por lo cualitativo de los abanderados de la nueva ciencia, la estadística, no alcanzó a borrar por completo el vínculo de esta última disciplina con la esfera de las que hemos llamado indiciales. El cálculo de probabilidades, como lo proclama el título de la clásica obra de Bernouilli (*Ars conjectandi*) trataba de dar una formulación matemática rigurosa a los problemas que de manera absolutamente diferente ya habían sido afrontados por la adivinación. (81) Pero el conjunto de las ciencias humanas permaneció sólidamente unido a lo cualitativo; y no sin malestar, sobre todo en el caso de la medicina. A pesar de los progresos cumplidos, sus métodos aparecían inciertos, y sus resultados dudosos. Un escrito como *La certezza della medicina*, de Cabanis, aparecido a fines del diglo XVIII (82), reconocía esta carencia de rigor, por más que a continuación se esforzara por reconocerle a la medicina, pese a todo, una cientificidad *sui generis*. Las razones de la "incerteza" de la medicina parecían ser dos, fundamentalmente. En primer lugar, no bastaba catalogar las distintas enfermedades de manera de integrarlas a un esquema ordenado: en cada individuo, la enfermedad asumía características diferentes. En segundo término, el conocimiento de las enfermedades seguía siendo indirecto, indicial: el cuerpo viviente era, por definición, intangible. Por supuesto, era posible seccionar el cadáver, pero ¿cómo remontarse desde el cadáver, ya afectado por los procesos de la muerte, a las características del individuo vivo? (83) Ante esta doble dificultad, era inevitable reconocer que la eficacia misma de los procedimientos de la medicina era indemostrable. En conclusión, la imposibilidad para la medicina de alcanzar el rigor propio de las ciencias de la naturaleza derivaba de la imposibilidad de la cuantificación, como no fuera para funciones puramente auxiliares. La imposibilidad de la cuantificación se derivaba de la insuprimible presencia de lo cualitativo, de lo individual; y la presencia de lo individual dependía del hecho de que el ojo humano es más sensible a las diferencias (aunque sean marginales) entre los seres humanos que a las que se dan entre las rocas o las hojas.

En las discusiones sobre la "incerteza" de la medicina, estaban formulados ya los futuros dilemas epistemológicos de las ciencias humanas.

8. En la citada obra de Cabanis podía leerse entre líneas una impaciencia muy comprensible. Pese a las más o menos justificadas objeciones que se le pudieran formular en el plano metodológico, la medicina seguía siempre siendo una ciencia plenamente reconocida desde el punto de vista social. Pero no todas las formas de conocimiento indicial se beneficiaban en ese período de un prestigio semejante. Algunas, como la *connoisseurship*, de origen relativamente reciente, ocupaban un lugar ambiguo, al margen de las disciplinas reconocidas. Otras, más vinculadas con la práctica cotidiana, estaban lisa y llanamente fuera de todo reconocimiento. La capacidad de reconocer un caballo defectuoso por la forma del corvejón, o de prevenir la llegada de un temporal por un cambio inesperado en la dirección del viento, o la intención hostil de una persona que adoptara una expresión ceñuda, no se aprendía por cierto en los tratados de veterinaria, meteorología o psicología. En cualquier caso, esas formas del saber eran más ricas que cualquier codificación escrita; no se transmitían por medio de libros, sino de viva voz, con gestos, mediante miradas; se fundaban en sutilezas que por cierto no eran susceptibles de formalización, que muy a menudo ni siquiera eran traducibles verbalmente; constituían el patrimonio, en parte unitario y en parte diversificado, de hombres y mujeres pertenecientes a todas las clases sociales. Estaban unidas por un sutil parentesco: todas ellas nacían de la experiencia, de la experiencia concreta. Este carácter concreto constituía la fuerza de tal tipo de saber, y también su límite, es decir la incapacidad de servirse del instrumento poderoso y terrible de la abstracción. (84)

Desde hacía ya tiempo, la cultura escrita había tratado de producir una formulación verbal concreta de ese *corpus* de saberes locales. (85) En general, se había tratado de formulaciones chirles y empobrecidas. Piénsese, sin más, en el abismo que separaba a la esquemática rigidez de los tratados de fisionómica de la penetración fisiognómica flexible y rigurosa que podían ejercer un amante, un mercader de caballos o un jugador de cartas. Tal vez fuera sólo en el caso de la medicina donde la codificación escrita de un saber indicial había dado lugar a un verdadero enriquecimiento... pero la historia de los vínculos entre la medicina culta y la medicina popular aún está por escribirse. Durante el siglo XVIII, la situación cambia. Existe una verdadera ofensiva cultural de la burguesía, que se apropia de gran parte del saber, indicial y no indicial, de artesanos y campesinos, codificándolo y al mismo tiempo intensificando un gigantesco proceso de aculturación, ya iniciado (como es obvio, con formas y contenidos muy diferentes) por la Contrarreforma. El símbolo y el instrumento central de esa ofensiva es, por supuesto, la *Encyclopédie*. Pero habría que analizar también ciertos episodios minúsculos pero reveladores, como la réplica de aquel no identificado oficial de albañil romano que le demuestra a Winckelmann, presumiblemente estupefacto, que ese "guijarro pequeño y chato" que podía reconocerse entre los dedos de la mano de una estatua descubierta en el puerto de Ancio era la "tapita de una vinagrera".

La recopilación sistemática de estos "pequeños discernimientos", como los llama Winckelmann en otra parte, (86) alimentó entre los siglos XVIII y XIX

la reformulación de saberes antiguos, desde la cocina a la hidrología o la veterinaria. Para un número cada vez mayor de lectores, el acceso a determinadas experiencias fue mediatizado más y más por las páginas de los libros. La novela llegó hasta a proporcionar a la burguesía un sustituto y al mismo tiempo una reformulación de los ritos de iniciación, o sea el acceso a la experiencia en general. (87) Y fue precisamente gracias a la literatura de ficción que el paradigma indicial conoció en este período un nuevo e inesperado éxito.

9. Ya hemos recordado, a propósito del remoto origen, presumiblemente cinegético, del paradigma indicial, la fábula o cuento oriental de los tres hermanos que, interpretando una serie de indicios, logran describir el aspecto de un animal que jamás han visto. Este relato hizo su primera aparición en Occidente en la recopilación de Sercambi. (88) Luego regresaría, como marco de una recopilación de relatos mucho más amplia, presentada como traducción del persa al italiano por "Cristóbal armenio", que apareció en Venecia, a mediados del siglo XVI, bajo el título de *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* ("Peregrinaje de tres jóvenes hijos del rey de Serendib"). Con estas características, el libro fue repetidas veces impreso y traducido: primero al alemán, luego, en el transcurso del siglo XVIII, a favor de la moda orientalizante de la época, a las principales lenguas europeas. (89) El éxito de la historia de los hijos del rey de Serendib fue tan grande que Horace Walpole acuñó en 1754 el neologismo *serendipity*, para designar "los descubrimientos imprevistos, llevados a cabo gracias al azar y a la inteligencia". (90) Algunos años antes de esto, Voltaire había reelaborado, en el tercer capítulo de su *Zadig*, el primero de los relatos del *Peregrinaggio*, que había leído en traducción francesa. En esta reelaboración, el camello del original se había convertido en una perra y un caballo, que Zadig lograba describir minuciosamente descifrando las huellas dejadas por los animales en el terreno. Zadig, acusado de robo y conducido ante los jueces, se disculpaba reproduciendo en alta voz el razonamiento mental que le había permitido trazar el retrato de dos animales que jamás había visto:

> J'ai vu sur la sable les traces d'un animal, et j'ai jugé aisément que c'étaient celles d'un petit chien. Des sillons légers et longs, imprimés sur de petites éminences de sable entre les traces des pattes, m'ont fait connaître que c'était une chienne dont les mamelles étaient pendantes, et qu'ainsi elle avait fait des petits, il y a peu de jours... (91)

En estas líneas, y en las que las seguían, se hallaba el embrión de la novela policial. En ellas se inspiraron Poe, Gaboriau, Conan Doyle; directamente los dos primeros, tal vez indirectamente el tercero. (92)

Las razones del extraordinario éxito de la novela policial son conocidas, y sobre algunas de ellas volveremos más adelante. De todos modos, cabe observar desde un principio que ese género novelístico se basaba en un modelo cognoscitivo al mismo tiempo antiquísimo y moderno. Ya hemos hecho referencia a su antigüedad, incluso inmemorial. En cuanto a su modernidad, basta citar la página en la que Cuvier exaltó los métodos y los éxitos de la nueva ciencia paleontológica:

> ... aujoud'hui, quelqu'un qui voit seulement la piste d'un pied fourchu peut en conclure que l'animal qui a laissé cet empreinte ruminait, et cette conclusion est tout aussi certaine qu'aucune autre en physique et en morale. Cette seule piste donne donc à celui qui l'observe, et la forme des dents, et la forme des machoires, et la forme des vertèbres, et la forme de tous les os des jambes, des cuisses, des épaules et du bassin de l'animal qui vient de passer: c'est une marque plus sûre que toutes celles de Zadig. (93)

Un indicio tal vez más seguro, aunque similar en el fondo: el nombre de Zadig se había vuelto hasta tal punto simbólico que en 1880 Thomas Huxley, en el ciclo de conferencias que pronunció para difundir los descubrimientos de Darwin, definió como "método de Zadig" al procedimiento que mancomunaba la historia, la arqueología, la geología, la astronomía física y la paleontología; es decir la capacidad de hacer profecías retrospectivas. Disciplinas como éstas, profundamente impregnadas de diacronía, no podían sino estar referidas al paradigma indicial o adivinatorio (y Huxley hablaba en forma explícita de adivinación dirigida al pasado), (94) descartando el paradigma galileano. Cuando las causas no son reproducibles, sólo cabe inferirlas de los efectos.

III

1. Los hilos que componen la trama de esta investigación podrían ser comparados con los que forman un tapiz. Llegados a esta altura, los vemos ya ordenados en una malla tupida y homogénea. La coherencia del diseño puede ser verificada recorriendo con la vista el tapiz en distintas direcciones. Si lo hacemos verticalmente, establecemos una secuencia del tipo Serendib-Zadig - Poe-Gaboriau-Conan Doyle. Si lo hacemos horizontalmente, nos encontramos, a comienzos del siglo XVIII, un Dubos, que cita una junto a otra, en orden decreciente de plausibilidad, la medicina, la *connoisseurship* y la identificación de la letra manuscrita. (95) En fin, si lo hacemos en forma diagonal, saltamos de uno a otro contexto histórico, y en los orígenes de Monsieur Lecoq (el detective creado por Gaboriau, que recorre febrilmente un "tereno inculto, cubierto de nieve", moteado por huellas de criminales, comparándolo con una "inmensa página en blanco, donde las personas que buscamos han dejado escritos no solamente sus movimientos y pasos, sino también sus pensamientos secretos, las esperanzas y las angustias que las agitaban"), (96) veremos perfilarse autores de tratados de fisionómica, adivinos babilonios ocupados en descifrar los mensajes escritos por los dioses en las piedras y en los cielos, cazadores del Neolítico.

El tapiz es el paradigma que sucesivamente, según cada uno de los contextos, hemos ido llamando cinegético, adivinatorio, indicial o sintomático. Está claro que esos adjetivos no son sinónimos, aunque remitan a un modelo epistemológico común, estructurado en disciplinas diferentes, con frecuencia vinculadas entre sí por el préstamo mutuo de métodos, o de términos-clave. Ahora, entre los siglos XVIII y XIX, con la aparición de las "ciencias humanas", la

constelación de las disciplinas indiciales cambia profundamente: surgen nuevos astros, destinados a un rápido eclipse, como la frenología, (97) o a un extraordinario éxito, como la paleontología; pero sobre todo se afirma, por su prestigio epistemológico y social, la medicina. A ella se remiten, explícita o implícitamente, todas las "ciencias humanas". Pero,¿a qué porción de la medicina? A mediados del siglo XIX vemos perfilarse una alternativa: por un lado, el modelo anatómico; por el otro, el sintomático. La metáfora de la "anatomía de la sociedad, usada hasta por Marx, en un pasaje crucial, (98) expresa la aspiración a un conocimiento sistemático en una época que había visto ya derrumbarse el último gran sistema filosófico, el hegeliano. Pero a pesar del gran éxito del marxismo, las ciencias humanas han terminado por asumir cada vez más (con una relevante excepción, como veremos) el paradigma indicial de la sintomática. Y aquí nos reencontramos con la tríada Morelli-Freud-Conan Doyle, de la que habíamos partido.

2. Hasta ahora habíamos venido hablando de un paradigma indicial (y sus sinónimos) en sentido general. Es el momento de desarticularlo. Una cosa es analizar huellas, astros, heces (humanas y animales), catarros bronquiales, córneas, pulsaciones, terrenos nevados o cenizas de cigarrillos; otra, analizar grafías, obras pictóricas o razonamientos. La distinción entre naturaleza (inanimada o viva) y cultura es fundamental, mucho más, en verdad, que la distinción infinitamente más superficial y cambiante entre las distintas disciplinas. Ahora bien, Morelli se había propuesto rastrear, dentro de un sistema de signos culturalmente condicionados, como el sistema pictórico, las señales que poseían la involuntariedad de los síntomas y de la mayor parte de los indicios. Y no solamente eso: en esas señales involuntarias, en las "materiales pequeñeces —un calígrafo las llamaría garabatos—", comparables a las "palabras y frases favoritas" que "la mayor parte de los hombres, tanto al hablar como al escribir... introducen en su mensaje, a veces sin intención, o sea, sin darse cuenta", Morelli reconocía el indicio más certero de la individualidad del artista. (99) De ese modo, este estudioso retomaba (tal vez indirectamente) (100) y desarrollaba los principios metodológicos enunciados tanto tiempo antes por su predecesor Giulio Mancini. No era casual que esos principios hubieran llegado a la maduración después de tanto tiempo. Precisamente por entonces, estaba surgiendo una tendencia cada vez más decidida hacia un control cualitativo y capilar sobre la sociedad por parte del poder estatal, que utilizaba una noción de individuo basada también en rasgos mínimos e involuntarios.

3. Cada sociedad advierte la necesidad de distinguir los elementos que la componen, pero las formas de hacer frente a esta necesidad varían según los tiempos y los lugares. (101) Tenemos, ante todo, el nombre; pero cuanto más compleja sea la sociedad, tanto más insuficiente se nos aparece el nombre cuando se trata de circunscribir sin equívocos la identidad de un individuo. En el Egipto grecorromano, por ejemplo, si alguno se comprometía ante un notario a desposar una mujer o a llevar a cabo una transacción comercial, se registraban junto con su nombre unos pocos y sumarios datos físicos, unidos a la mención

de cicatrices (si es que las tenía) u otras señas particulares. (102) En todo caso, las posibilidades de error o de sustitución dolosa de personas se mantenían elevadas. En comparación, el hecho de trazar una firma al pie de los contratos presentaba muchas ventajas: a fines del siglo XVIII, el abate Lanzi, en un pasaje de su *Storia pittorica*, dedicado a los métodos de los *connoisseurs*, afirmaba que la no imitabilidad de la letra manuscrita individual había sido querida por la naturaleza para "seguridad" de la "sociedad civilizada" (burguesa). (103) Por supuesto, las firmas también se podían falsificar, y, sobre todo, excluían de cualquier control a los no alfabetizados. Y a pesar de esos defectos, durante siglos y siglos las sociedades europeas no sintieron la necesidad de métodos más seguros y prácticos de comprobación de la identidad, ni siquiera cuando el nacimiento de la gran industria, la movilidad geográfica y social con ella vinculada y la vertiginosa conformación de gigantescas concentraciones urbanas cambiaron radicalmente los datos del problema. Y sin embargo, en sociedades de esas características, hacer desaparecer las propias huellas y reaparecer con una identidad cambiada era un juego de niños, no ya solamente en ciudades como Londres o París. Con todo, sólo en las últimas décadas del siglo XIX se propusieron, desde distintos sectores, y en competencia entre sí, nuevos sistemas de identificación. Era una exigencia que nacía de las alternativas de la contemporánea lucha de clases: la creación de una asociación internacional de trabajadores, la represión de la oposición obrera después del episodio de la Comuna de París, los cambios en la criminalidad.

La aparición de las relaciones de producción capitalistas había provocado —en Inglaterra desde 1720, aproximadamente, (104) en el resto de Europa casi un siglo después con el Código Napoleón— una transformación de la legislación relacionada con el nuevo concepto burgués de propiedad, que llevó a aumentar el número de delitos punibles y la gravedad de las penas. La tendencia a la punición de la lucha de clases fue acompañada por la erección de un sistema carcelario basado en la detención prolongada. (105) Pero la cárcel produce criminales. En Francia, el número de reincidentes, en continuo aumento a partir de 1870, alcanzó hacia fines del siglo un porcentaje cercano a la mitad de los sometidos a proceso. (106) El problema de identificar a los reincidentes, planteado en esas décadas, constituyó en los hechos la cabeza de puente de un proyecto general, más o menos consciente, de control generalizado y sutil sobre la sociedad.

Para la identificación de los reincidentes se hacía necesario probar: *a*) que un individuo había sido ya condenado, y *b*) que dicho individuo era el mismo que había sufrido la anterior condena. (107) El primer punto quedó resuelto con la creación de los registros de policía. El segundo planteaba dificultades más graves. Las antiguas penas que señalaban para siempre a un condenado, marcándolo o mutilándolo, habían sido abolidas. El lirio impreso en la espalda de Milady había permitido a D'Artagnan reconocer en ella a una envenenadora ya castigada en el pasado por sus crímenes, mientras que dos evadidos como Edmond Dantés y Jean Valjean habían podido reaparecer en el escenario social bajo falsas y respetables personalidades (estos dos ejemplos bastarían para demostrar hasta qué punto la figura del criminal reincidente pesaba sobre la ima-

ginación del siglo XIX). (108) La respetabilidad burguesa pedía signos de reconocimiento menos sanguinarios y humillantes que los que existían durante el *ancien régime*, pero igualmente indelebles.

La idea de un enorme archivo fotográfico criminal fue en un principio descartada, por los insolubles problemas de clasificación que planteaba; ¿cómo, en efecto, aislar elementos "discretos" en el *continuum* de las imágenes? (109) La variante de la cuantificación aparecía como más sencilla y más rigurosa. Desde 1879, un empleado de la prefectura de París, Alphonse Bertillon, elaboró un método antropométrico, que ilustraría en varios ensayos y memorias, (110) basado en minuciosas mediciones corporales, que confluían en una ficha personal. Está claro que una equivocación de pocos milímetros daba pie a un error judicial, pero el defecto principal del método antropométrico de Bertillon era otro: el de ser puramente negativo. Permitía, en el momento del reconocimiento, descartar a dos individuos disímiles, pero no permitía afirmar con seguridad que dos series idénticas de datos se refirieran a un solo individuo. (111) La irreductible elusividad personal, puesta a la puerta por medio de la cuantificación, volvía a entrar por la ventana. Por ello, Bertillon propuso complementar el método antropométrico con el llamado "retrato hablado", o sea con la descripción oral analítica de las unidades "discretas" (nariz, ojos, orejas, etcétera), cuya suma debería devolver la imagen del individuo, permitiendo en consecuencia el procedimiento de identificación. Las páginas de orejas exhibidas por Bertillon (112) nos recuerdan inevitablemente las ilustraciones que por los mismos años incluía Morelli en sus ensayos. Puede que no se tratara de una influencia directa, si bien impresiona ver cómo Bertillon, en su actividad de experto grafólogo, tomaba como indicios reveladores de una falsificación las particularidades o "idiotismos" del original que el falsificador no lograba reproducir, sino que los reemplazaba con los propios. (113)

Como se comprenderá, el método de Bertillon era increíblemente enredado. Al problema que planteaban las mediciones, nos hemos ya referido. El "retrato hablado" empeoraba más las cosas. ¿Cómo distinguir, en el momento de la descripción, una nariz gibosa-arqueada de otra nariz arqueada-gibosa? ¿Cómo clasificar los matices de un ojo azul verdoso?

Ya desde su memoria de 1888, más tarde corregida y profundizada, Galton había propuesto un método de identificación mucho más sencillo, tanto por lo que se refería a la recopilación de datos como a su clasificación. (114) El método se basaba, como es sabido, en las huellas digitales. Pero el propio Galton reconocía con mucha honradez que otros lo habían precedido, teórica y prácticamente.

El análisis científico de las impresiones digitales fue iniciado ya en 1823 por el fundador de la histología, Purkyně, en su memoria *Commentatio de examine physiologico organi visus et systematis cutanei* . (115) Diferenció y describió nueve tipos fundamentales de líneas papilares, si bien afirmando al mismo tiempo que no existen dos individuos con impresiones digitales idénticas. Las posibilidades de aplicación práctica de ese descubrimiento eran ignoradas, a diferencia de sus implicaciones filosóficas, discutidas en el capítulo *De cognitione organismi individualis in genere*. (116) El conocimiento del individuo,

decía Purkyně, es central en la medicina práctica, empezando por la diagnóstica: en individuos diferentes, los síntomas se presentan de maneras diferentes, y en consecuencia deben ser tratados de distinta forma. Por eso algunos modernos, que Purkyně no nombra, han definido a la medicina práctica como "artem individualisandi (die Kunst des Individualisirens)". (117) Pero los fundamentos de ese arte se encuentran en la fisiología del individuo. Aquí Purkyně, quien de joven había estudiado filosofía en Praga, reencontraba los temas más profundos del pensamiento de Leibniz. El individuo, "ens omnimodo determinatum", es dueño de una peculiaridad, susceptible de ser hallada hasta en sus características imperceptibles, infinitesimales. Ni la casualidad, ni las influencias externas, bastan para explicarla. Hay que suponer la existencia de una norma o "typus" interno que mantiene la variedad de los organismos dentro de los límites de cada especie: el conocimiento de esta "norma" (afirmaba proféticamente Purkyně) "franquearía el conocimiento escondido de la naturaleza individual". (118) El error de la ciencia fisionómica fue el de enfrentarse al problema de la variedad de individuos a la luz de opiniones preconcebidas y de conjeturas apresuradas: de tal modo, ha sido hasta ahora imposible echar las bases de una fisionómica descriptiva, científica. Abandonando el estudio de las líneas de la mano a la "vana ciencia" de los quiromantes, Purkyně concentraba su atención sobre un dato mucho menos llamativo: y en esas otras líneas impresas en las yemas de los dedos volvía a hallar la marca de la individualidad.

Dejemos Europa por un momento y vayamos a Asia. A diferencia de sus colegas europeos, y de manera completamente independiente, los adivinos chinos y japoneses también se habían interesado por esas líneas poco llamativas que surcan la epidermis de la mano. La costumbre, atestiguada en China, y, sobre todo, en Bengala, de estampar sobre cartas y documentos la yema de un dedo sucio de pez o de tinta (119) tenía probablemente tras de sí una serie de reflexiones de carácter adivinatorio. Quienes estaban acostumbrados a descifrar misteriosos escritos en las venaduras de la piedra de la madera, en las huellas dejadas por los pájaros o en los arabescos grabados en el lomo de las tortugas (120) debían llegar a concebir sin esfuerzos a las líneas dejadas por un dedo sucio sobre una superficie cualquiera como una escritura. En 1860, sir William Herschel, administrador en jefe del distrito de Hooghly, en Bengala, se percató de esta costumbre, difundida entre las poblaciones locales, apreció su utilidad y pensó en servirse de ella para el mejor funcionamiento de la administración británica. (Los aspectos teóricos de la cuestión no le interesaban; la memoria en latín de Purkyně, convertida en letra muerta durante medio siglo, le era absolutamente desconocida.) En realidad, observó retrospectivamente Galton, se sentía gran necesidad de un instrumento de identificación eficaz, no solamente en la India, sino en todas las colonias británicas: los indígenas eran analfabetos, pleiteadores, astutos, embusteros y, a los ojos de un europeo, todos iguales entre sí. En 1880, Herschel anunció en *Nature* que, tras diecisiete años de pruebas, las impresiones digitales habían sido oficialmente introducidas en el distrito de Hooghly, donde estaban siendo usadas desde hacía tres años con excelentes resultados. (121) Los funcionarios imperiales se habían apropiado del saber indicial de los bengalíes, y lo habían vuelto en contra de éstos.

Galton se basó en el artículo de Herschel para volver a pensar, y profundizar sistémáticamente, toda la cuestión. Lo que había posibilitado su investigación era la confluencia de tres elementos muy diferentes. El descubrimiento de un científico puro como Purkynĕ; el saber concreto, relacionado con la práctica cotidiana de las poblaciones bengalíes; la sagacidad política y administrativa de sir William Herschel, fiel funcionario de Su Majestad Británica. Galton rindió homenaje al primero y al tercero. Trató además de distinguir peculiaridades raciales en las impresiones digitales, pero sin resultado; se propuso, de todos modos, continuar sus investigaciones en algunas tribus indias, con la esperanza de hallar en ellas características "más próximas a las de los monos" (a more monkey-like pattern). (122)

Además de dar una contribución decisiva al análisis de las impresiones digitales, Galton, como hemos dicho, había vislumbrado también sus implicaciones prácticas.

En muy breve lapso el nuevo método fue adoptado en Inglaterra, y de allí, poco a poco, se difundió por todo el mundo (uno de los últimos países en ceder fue Francia). De esa manera, cada ser humano —observó orgullosamente Galton, aplicándose a sí mismo el elogio vertido por un funcionario del ministerio francés del Interior respecto de su competidor Bertillon— adquiría una identidad, una individualidad sobre la cual podía hacerse hincapié de manera cierta y duradera. (123)

Así, lo que a ojos de los administradores británicos había sido, hasta poco antes, una indistinta multitud de "jetas" bengalíes (para usar el despreciativo término de Filaretes) se convertía de repente en una serie de individuos, marcado cada uno de ellos por una señal biológica específica. Esa prodigiosa extensión de la noción de individualidad se producía de hecho a través de la relación con el Estado, y con sus órganos burocráticos y policiales. Hasta el último habitante del más mísero villorrio de Asia o de Europa se volvía, gracias a las impresiones digitales, reconocible y controlable.

4. Pero el propio paradigma indicial usado para elaborar formas de control social cada vez más sutil y capilar puede convertirse en un instrumento para disipar las brumas de la ideología, que oscurecen cada vez más una estructura social compleja, como la del capitalismo maduro. Si las pretensiones de conocimiento sistemático aparecen cada vez más veleidosas, no por eso se debe abandonar la idea de totalidad.

Al contrario: la existencia de un nexo profundo, que explica los fenómenos superficiales, debe ser recalcada en el momento mismo en que se afirma que un conocimiento directo de ese nexo no resulta posible. Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas —pruebas, indicios— que permiten descifrarla.

Esta idea, que constituye la médula del paradigma indicial o sintomático, se ha venido abriendo camino en los más variados ámbitos cognoscitivos, y ha modelado en profundidad las ciencias humanas. Minúsculas singularidades paleográficas han sido usadas como rastros que permitían reconstruir intercambios y transformaciones culturales, en una remisión explícita a Morelli que saldaba la deuda contraída por Mancini con Allacci casi tres siglos antes. La representación de los ropajes tremolantes en los pintores florentinos del siglo XV, los neologismos de Rabelais, la curación de los enfermos de escrofulosis por parte de los reyes de Francia e Inglaterra, son sólo algunos de los ejemplos de la manera en que ciertos mínimos indicios han sido asumidos una y otra vez como elementos reveladores de fenómenos más generales: la visión del mundo de una clase social, o de un escritor, o de una sociedad entera. (124) Una disciplina como el psicoanálisis se conformó, según hemos visto, alrededor de la hipótesis de que ciertos detalles aparentemente desdeñables podían revelar fenómenos profundos de notable amplitud. La decadencia del pensamiento sistemático fue acompañada por el éxito del pensamiento aforístico; desde Nietzsche pasamos a Adorno. El término mismo "aforístico" es revelador. (Es un indicio, un síntoma, un vestigio: no salimos del paradigma.)

Aforismos era, efectivamente, el título de una obra de Hipócrates. En el siglo XVII empezaron a aparecer recopilaciones de "Aforismos políticos". (125) La literatura aforística es, por definición, una tentativa de formular juicios sobre el hombre y la sociedad en base a síntomas, a indicios; un hombre y una sociedad enfermos, en *crisis*. Y también "crisis" es un término médico, hipocrático. (126) Es fácil demostrar, por lo demás, que la más grande novela de nuestros tiempos —*A la recherche du temps perdu*— está construida según un riguroso paradigma indicial. (127)

5. Ahora bien, ¿puede ser riguroso un paradigma indicial? La orientación cuantitativa y antropocéntrica de las ciencias de la naturaleza, desde Galileo en adelante, ha llevado a las ciencias humanas ante un desagradable dilema: o asumen un estatus científico débil, para llegar a resultados relevantes, o asumen un estatus científico fuerte, para llegar a resultados de escasa relevancia. Solamente la lingüística logró, durante este siglo, escapar al dilema, y por eso ha llegado a ser el modelo, más o menos logrado, inclusive para otras disciplinas.

Con todo, nos asalta la duda de si *este tipo* de rigor no será, no solamente inalcanzable, sino también indeseable para las formas del saber más estrechamente unidas a la experiencia cotidiana o, con más precisión, a todas las situaciones en las que la unicidad de los datos y la imposibilidad de su sustitución son, a ojos de las personas involucradas, decisivos. Alguien ha dicho que el enamoramiento es la sobrevaloración de las diferencias marginales que existen entre una mujer y otra (o entre un hombre y otro). Pero lo mismo podría decirse también de las obras de arte o de los caballos. (128) En situaciones como éstas, el rigor elástico (perdónesenos el contrasentido) del paradigma indicial aparece como insuprimible. Se trata de formas del saber tendencialmente *mudas* —en el sentido de que, como ya dijimos, sus reglas no se prestan a ser formalizadas, y ni siquiera expresadas—. Nadie aprende el oficio de *connoisseur* o el de diagnosticador si se limita a poner en práctica reglas preexistentes. En este tipo de conocimiento entran en juego (se dice habitualmente) elementos imponderables: olfato, golpe de vista, intuición.

Hasta aquí, nos habíamos guardado escrupulosamente de hacer uso de este término, que es un verdadero campo minado. Pero si se quiere verdadera-

mente usarlo, como sinónimo de recapitulación fulmínea de procesos racionales, habrá que distinguir una intuición *baja* de otra *alta*.

La antigua fisionomística árabe estaba basada en la *firāsa*: noción compleja, que genéricamente designaba la capacidad de pasar en forma inmediata de lo conocido a lo desconocido, sobre la base de indicios. (129) El término, sacado del vocabulario de los sufíes, se usaba para designar tanto las intuiciones místicas como las formas de la sagacidad y la penetración similares a las que se atribuían a los hijos del rey de Serendib. (130) En esta segunda acepción, la *firāsa* no es otra cosa que el órgano del saber indicial. (131)

Esta "intuición baja" radica en los sentidos (si bien los supera) y, en cuanto tal, nada tiene que ver con la intuición supersensible de los distintos irracionalismos que se han venido sucediendo en los siglos XIX y XX. Está difundida por todo el mundo, sin límites geográficos, históricos, étnicos, sexuales o de clase, y en consecuencia se halla muy lejos de cualquier forma de conocimiento superior, que es el privilegio de pocos elegidos. Es patrimonio de los bengalíes a quienes sir William Herschel expropiara su saber; de los cazadores; de los marinos; de las mujeres. Vincula estrechamente al animal hombre con las demás especies animales.

Notas

(1) Hago uso de este término en la acepción propuesta por T. S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Turín, 1969, con prescindencia de las aclaraciones y distinciones establecidas más tarde por el mismo autor (cfr. *Postscript* — 1969, en *The Structure of Scientific Revolutions*, 2ª ed. aumentada, Chicago, 1974, págs. 174 y siguientes).

(2) Respecto de Morelli, cfr. ante todo E. Wind, *Arte e anarchia*, Milán, 1972, págs. 52-75, y 166-68, y la bibliografía que allí se cita. Consúltese también, para la biografía de Morelli, M. Ginoulhiac, *Giovanni Morelli. La vita*, en "Bergomum", xxxiv (1940), Nº 2, págs. 51-74; recientemente han vuelto a ocuparse del método morelliano: R. Wollheim, *Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship*, en *On Art and the Mind. Essays and Lectures*, Londres, 1973, págs. 177-201; H. Zerner, *Giovanni Morelli et la science de l'art*, en "Revue de l'art, 1978, Nº 40-41, págs. 209-15, y G. Previtali, *A propos de Morelli*, en la misma publicación, 1978, Nº 42, págs. 27-31. Otras aportaciones son citadas en la nota 12. Por desgracia carecemos de un estudio global sobre Morelli, que además de sus escritos de historia del arte analice su formación científica juvenil, sus relaciones con el medio alemán, su amistad con el gran crítico Francesco De Sanctis, véase la carta en la que Morelli lo proponía para la enseñanza de literatura italiana en el Colegio Politécnico de Zurich (F. De Sanctis, *Lettere dall'esilio* [1853-1860], edición preparada por Benedetto Croce, Bari, 1938, págs. 34-38), y también los índices de los distintos tomos del *Epistolario* de De Sanctis (Turín, 1956-69, en 4 tomos). Respecto del compromiso político de Morelli, véanse por el momento las rápidas alusiones de G. Spini, *Risorgimento e protestanti*, Nápoles, 1956, págs. 114, 261, 335. Para la resonancia europea de los trabajos de Morelli, véase lo que escribía Morelli al líder de la derecha liberal italiana, Marco Minghetti, desde Basilea, el 22 de junio de 1882: "El viejo Jacob Burckhardt, a quien fui a ver anoche, me recibió con la más jovial acogida, y quiso pasar conmigo toda la velada. Es un hombre originalísimo, tanto en el actuar como en el pesar, y también te agradaría a ti, pero congeniaría ante todo con nuestra Doña Laura. Me habló del libro de Lermolieff como si se lo supiera de memoria, y se sirvió de ello para hacerme un mundo de preguntas, cosa que halagó no poco mi amor propio. Esta mañana volveré a encontrarme con él...". (Biblioteca Comunal, Bolonia [Archiginnasio], Papeles Minghetti, XXIII, 54).

(3) Longhi consideraba a Morelli, en comparación con el "gran" Cavalcaselle, "menos grande, pero más notable", por más que enseguida hablara de "indicaciones... materialistas", que hacían "presuntuosa y estéticamente inservible" su metodología (Cartella Tizianesca, en *Saggi e ricerche — 1925-1928*, Florencia, 1967, pág. 234); sobre las implicancias de este juicio de Longhi, y otros similares del mismo autor, cfr. G. Contini, *Longhi prosatore*, en *Altri esercizî (1942-1971)*, Turín, 1972, pág. 117. La comparación con Cavalcaselle, en forma absolutamente desfavorable para Morelli, ha sido retomada, por ejemplo, por M. Fagiolo, en Giulio Carlo Argan y M. Fagiolo, *Guida alla storia dell'arte*, Florencia, 1974, págs. 97 y 101.

(4) Cfr. Wind, *Arte...*, cit., págs. 64 y 65. Croce, en cambio, habló de "sensualismo de los detalles inmediatos y desplegados" (*La crítica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Bari, 1946, pág. 15).

(5) Cfr. Longhi, *Saggi...*, cit., pág. 321: "...el sentido de la calidad, en Morelli tan poco desarrollado, por otra parte, o tan a menudo confundido por la prepotencia de los sencillos actos del 'reconocedor'..."; enseguida, Longhi define a Morelli nada menos que como un "mediocre y

funesto crítico de Gorlaw" (Gorlaw es la "rusificación" de Gorle, aldea cercana a Bérgamo, en la Lombardía, donde vivía el supuesto Lermolieff, es decir Morelli).

(6) Cfr. Wind, *Arte...*, cit., pág. 63.

(7) Cfr. E. Castelnuovo, "Attribution", en *Encyclopaedia universalis*, tomo II, 1968, pág. 782. Más genéricamente, A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Turín, 1969, pág. 97, compara el método detectivesco de Freud con el de Morelli (cfr. nota 12).

(8) Cfr. Arthur Conan Doyle, *The Cardboard Box*, en *The Complete Sherlock Holmes Short Stories*, Londres, 1976, págs. 923-47. El pasaje citado se encuentra en la página 932.

(9) Cfr. id., *The Complete Sherlock Homes...*, cit., pág. 937-38. *The Cardboard Box* apareció por primera vez en "The Strand Magazine", v, enero-junio 1893, págs. 61-73. Ahora bien, se ha señalado (cfr. *The Annotated Sherlock Holmes*, ed. preparada por W. S. Baring-Gould, Londres, 1968, tomo II, pág. 208), que en la misma revista, pocos meses después, apareció un artículo anónimo sobre las diferentes formas de la oreja humana (*Ears: a Chapter One*, en "The Strand Magazine", vi, julio-diciembre 1893, págs. 388-91 y 525-27). Según el anotador del *Anottated Sherlock Holmes* (cit., pág. 208), el autor de ese artículo podría haber sido el propio Conan Doyle, que habría terminado por redactar la colaboración de Sherlock Holmes para el "Antropological Journal" (confusión por "Journal of Anthropology". Pero se trata, verosímilmente, de una suposición gratuita: el artículo sobre las orejas había sido precedido, en el mismo "Strand Magazine", v, enero-julio de 1893, págs. 119-123 y 295-301, por un artículo titulado *Hands*, firmado por Beckles Willson. De todos modos, la página del "Strand Magazine" que reproduce las distintas formas de orejas nos evoca en forma irresistible las ilustraciones que acompañan a los escritos de Morelli, lo que confirma que temas de la misma índole circulaban asiduamente en la cultura de esos años.

(10) En todo caso, no se puede descartar la posibilidad de que se trate de algo más que un paralelismo. Un tío de Conan Doyle, Henry Doyle, pintor y crítico de arte, fue nombrado director de la National Art Gallery de Dublín en 1869 (cfr. P. Nordon, *Sir Arthur Conan Doyle, L'Homme et l'œuvre*, París, 1964, pág. 9). Morelli conoció a Henry Doyle en 1887, y a ese propósito escribió a su amigo Sir Henry Layard: "Ce que vous me dites de la Galérie de Dublin m'a beaucoup interessé et d'autant plus que j'ai la chance à Londres de faire la connaissance personnelle de ce brave Monsieur Doyle, qui m'a fait la meilleure des impressions... hélas, au lieu des Doyle quels personnages trouvez vous ordinairement à la direction des Galeries en Europe?!" (British Museum, add. ms. 38965, Layard Papers, tomo XXXV, c. 120*v*). El conocimiento del método morelliano por Henry Doyle (obvio, entonces, para un historiador del arte), esta probado por el *Catalogue of the Works of Art in the National Gallery of Ireland* (Dublín, 1890), redactado por él, que utiliza (véase, por ejemplo, pág. 87) el manual de Kugler, profundamente reelaborado por Layard en 1887 bajo la guía de Morelli. La primera traducción inglesa de los escritos de Morelli apareció en 1883 (véase la bibliografía en *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean-Paul Richter - 1876-1891*, preparada por J. y G. Richter, Baden-Baden, 1960). La primera aventura de Holmes (*A Study in Scarlet*) vio la luz en 1887. De todo ello surge la posibilidad de un conocimiento directo del método morelliano por Conan Doyle, a través de su tío. Pero se trata de una suposición no imprescindible, en cuanto los escritos de Morelli no eran, por cierto, el único vehículo de ideas como las que hemos tratado de analizar.

(11) Cfr. Wind, *Arte...*, cit., pág. 62.

(12) Véase, además de la específica alusión de Hauser (*Le teorie dell'arte...*, cit., pág. 97; el original de esa obra es de 1959): J. J. Spector, *Les méthodes de la critique d'art et la psychanalyse freudienne*, en "Diogènes", 1969, Nº 66, págs. 77-101; H. Damisch, *La partie et le tout*, en "Revue d'Esthétique", 2, 1970, págs. 168-88; id., *Le gardien de l'interprétation'*, en "Tel Quel", Nº 44, invierno 1971, págs. 70-96; R. Wollheim, *Freud and the Understanding of the Art*, en *On Art and the Mind*, cit., págs. 209-210.

(13) Cfr. Sigmund Freud, *Der Moses des Michelangelo*, en *Gesammelte Werke*, tomo X, pág. 185. Por su parte, R. Bremer, *Freud and Michalangelo's Moses*, en "American Imago", 33, 1976, págs. 60-75, discute la interpretación del *Moisés* propuesta por Freud, sin ocuparse de Morelli. No he podido consultar K. Victorius, *Der "Moses des Michelangelo" von Sigmund Freud*, en *Entfaltung der Psychoanalyse*, ed. preparada por A. Mitscherlich, Stuttgart, 1956, págs. 1-10.

(14) Cfr. S. Kofman, L'enfance de l'Art. *Une interprétation de l'esthétique freudienne*, París, 1975, págs. 19 y 27; Damisch, *Le gardien...*, cit., págs. 70 y sigs.; Wollheim, *On Art and the Mind...*, cit., pág. 210.

(15) En este aspecto, el excelente ensayo de Spector constituye una excepción, si bien niega la existencia de una verdadera vinculación entre el método de Morelli y el de Freud (*Les méthodes...*, cit., págs. 82 y 83).

(16) Cfr. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (ed. italiana, *L'interpretazione dei sogni*, Turín, 1976, pág. 289, nota; en la nota de la pág. 107 se indican dos escritos consecutivos de Freud sobre sus relaciones con "Lynkeus").

(17) Cfr. M. Robert, *La rivoluzione psicoanalitica. La vita e l'opera di Freud*, Turín, 1967, pág. 84.

(18) Cfr. E. H. Gombrich, *Freud e l'arte*, en *Freud e la psicologia dell'arte*, Turín, 1967, pág. 14. Es curioso que Gombrich, en este ensayo, no mencione el pasaje de Freud sobre Morelli.

(19) I. Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze*, Leipzig, 1880.

(20) G. Morelli (I. Lermolieff), *Italian Masters in German Galleries. A Critical Essay on the Italian Pictures in the Galleries of Munich, Dresden and Berlin*, traducción del alemán por L. M. Richter, Londres, 1883.

(21) Cfr. H. Trosman y R. D. Simmons, *The Freud Library*, en "Journal of the American Psychoanalytic Association", 21, 1973, pág. 672 (agradezco infinitamente a Pier Cesare Bori haberme sugerido esta obra).

(22) Cfr. E. Jones, *Vita e opere di Freud*, tomo I, Milán, 1964, pág. 404.

(23) Cfr. Robert, *La rivoluzione...*, cit., pág. 144; Morelli (I. Lermolieff), *Della pittura italiana...*, cit., págs. 88 y 89 (sobre Signorelli, 159 (sobre Boltraffio).

(24) *Ibid.*, página 4.

(25) La elección por Freud de ese verso de Virgilio ha sido interpretada de distintas formas: véase W. Schoenau, *Sigmund Freuds Prosa. Literarische Elemente seines Stils*, Stuttgart, 1968, págs. 61-73. La explicación más consistente es a mi entender la de E. Simon (pág. 72), según la cual el citado epígrafe pretende significar que la parte oculta, invisible, de la realidad, no es menos importante que la parte visible. En cuanto a las posibles implicancias políticas del mismo epígrafe, que ya había sido usado por Lassalle, consúltese el buen ensayo de C. E. Schorske, *Politique et parricide dans l' "Interprétation des rêves" de Freud*, en "Annales ESC", 28, 1973, págs. 309-28 (en particular, págs. 325 y siguientes).

(26) Cfr. Morelli (I. Lermolieff), *Della pittura italiana...*, cit., pág. 71.

(27) Cfr. el artículo necrológico sobre Morelli, redactado por Richter (*ibid.*, pág. xviii): "...esos particulares indicios [descubiertos por Morelli]... que un determinado artista suele colocar por costumbre, y casi inconscientemente...".

(28) Cfr. su introducción a A. Conan Doyle, *The Adventures of Sherlock Holmes. A facsimile of the stories as they were first published in the Strand Magazine*, Nueva York, 1976, págs. x-xi. Véase además la bibliografía incluida al final de N. Mayer, *La soluzione sette per cento*, Milán, 1976, pag. 214 (se trata de una novela basada en Holmes y Freud, que ha gozado de un injustificado éxito).

(29) Cfr. *The Wolf-Man by the Wolf-Man*, ed. preparada por M. Gardiner, Nueva York, 1971, pág. 146; T. Reik, *Il rito religioso*, Turín, 1949, pág. 24. Para la diferenciación entre síntomas e indicios, véase C. Segre, *La gerarchia dei segni*, en *Psicanalisi e semiotica*, ed. preparada por A. Verdiglione, Milán, 1975, pág. 33; A. T. Sebeck, *Contributions to the Doctrine of Signs*, Bloomington, Indiana, 1976.

(30) Cfr. Conan Doyle, *The Annotated Sherlock Holmes...*, cit., tomo I, introducción (*Two doctors and a detective: Sir Arthur Conan Doyle, John A. Watson, M. D., and Mr. Sherlock Holmes of Baker Street*), págs. 7 y sigs., a propósito de John Bell, el médico que inspiró el personaje de Holmes. Cfr. también A. Conan Doyle, *Memories and Adventures*, Londres, 1924, págs. 25-26 y 74-75.

(31) Cfr. A. Wesselofsky, *Eine Märchengruppe*, en "Archiv für slavische Philologie", 9, 1886, págs. 308-9, con bibliografía. Para la repercusión posterior de esta fábula, véase más adelante.

(32) Cfr. A Seppilli, *Poesia e magia*, Turín, 1962.
(33) Cfr. el famoso ensayo de Roman Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, en *Saggi di linguistica generale*, ed. preparada por L. Heilmann, Milán, 1966, sobre todo las págs. 41 y 42.
(34) Cfr. E. Cazade y C. Thomas, "Alfabeto", en *Enciclopedia Einaudi*, tomo I, Turín, 1977, pág. 289 (véase también Etiemble, *La scrittura*, Milán, 1962, págs. 22 y 23, donde se afirma también, con eficaz paradoja, que el hombre aprendió primero a leer y después a escribir). En forma general, véanse sobre estos temas las páginas de W. Benjamin *Sulla facoltá mimetica*, en *Angelus novus*, Turín, 1962, sobre todo las páginas 70 y 71.
(35) Me sirvo del excelente ensayo de J. Bottéro, *Symptômes, signes, écritures*, en aa. vv., *Divination et rationalité*, París, 1974, págs. 70-197.
(36) *Ibid.*, págs. 154 y siguientes.
(37) *Ibid.*, pág. 157. Respecto de la vinculación entre escritura y adivinación en China, véase J. Gernet, *La Chine: aspects et fonctions psychologiques de l'écriture*, en aa.vv., *L'écriture et la psychologie des peuples*, París, 1963, sobre todo las págs. 33-38.
(38) Se trata de la inferencia que Peirce llamó "presuntiva" o "abductiva", distinguiéndola de la inducción simple: cfr. C. S. Peirce, *Deduzione, induzione e ipotesi*, en *Caso, amore e logica*, Turín, 1956, págs. 95-110, y *La logica dell'abduzione*, en *Scritti di filosofia*, Bolonia, 1978, págs. 289-305. Opuestamente, Bottéro, en su citado ensayo, insiste constantemente en las características "deductivas" ("faute de mieux", como las define: véase *Symptômes*, cit., pág. 89) de la adivinación mesopotámica. Es una definición que simplifica incorrectamente, al punto de deformarla, la complicada trayectoria tan bien reconstruida por el propio Bottéro (cfr. *ibid.*, págs. 168 y sigs.). Dicha simplificación aparece dictada por una definición estrecha y unilateral de "ciencia" (pág. 190), desmentida en los hechos por la significativa analogía propuesta en determinado momento entre la adivinación y una disciplina tan poco deductiva como la medicina (pág. 132). El paralelismo propuesto más atrás en este trabajo, respecto de la adivinación mesopotámica en relación con el carácter mixto de la escritura cuneiforme, desarrolla algunas de las observaciones de Bottéro (págs. 154-57).
(39) *Ibid.*, págs. 191 y 192.
(40) *Ibid.*, págs. 89 y sigs.
(41) *Ibid.*, pág. 172.
(42) *Ibid.*, pág. 192.
(43) Cfr. el ensayo de H. Diller en "Hermes", 67, 1932, págs. 14-42, y sobre todo págs. 20 y sigs. La oposición allí propuesta entre método analógico y método sintomático deberá corregirse, interpretando a este último como un "uso empírico" de la analogía": véase E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bolonia, 1968, págs. 25 y sigs. La afirmación de J.-P. Vernant, *Parole et signes muets*, en *Divination...*, cit., pág. 19, según la cual "el progreso político, histórico, médico, filosófico y científico consagra la ruptura con la mentalidad adivinatoria", parece identificar a esta última exclusivamente con la adivinación inspirada (pero véase también lo que dice el propio Vernant, en la pág. 11, sobre el irresuelto problema de la coexistencia, incluso en Grecia, de las dos formas de adivinación, la inspirada y la analítica). Una implícita desvalorización de la sintomatología hipocrática se trasparenta en la pág. 24 (opuestamente, véase Melandri, *La linea...*, cit., pág. 251, y sobre todo el libro del propio Vernant y de Détienne que citamos en la nota 45).
(44) Cfr. la introducción de M. Vegetti e Hipócrates, *Opere*, págs. 22-23. Para el fragmento de Alcmeón, véase *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, ed. preparada por M. Timpanaro Cardini, tomo I, Florencia, 1958, págs. 146 y siguientes.
(45) Sobre estos temas véase la investigación, muy rica, de M. Détienne, y J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*, París, 1974. Las características adivinatorias de Metis están mencionadas en la pág. 104 y sigs.; en todo caso, para la vinculación entre los tipos de saber enumerados y la adivinación, véase también las págs. 145-49 (a propósito de los marinos), y 270 y sigs. Sobre la medicina, véase págs. 197 y sigs.; sobre la relación entre los hipocráticos y Tucídides, véase la introducción citada de Vegetti, pág. 59 (pero agregándole Diller, artículo cit., págs. 22 y 23). Por otra parte, habría que investigar en sentido inverso la vinculación entre medicina e historiografía; véase al respecto los estudios sobre la "autopsia" recordados por A. Momigliano en *Storiografia greca*, en "Rivista Storica Italiana",

lxxxviii (1975), pág. 45. La presencia de las mujeres en el ámbito dominado por la *metis* (cfr. Détienne-Vernant, *Les ruses...*, cit., págs. 20 y 267) plantea problemas que serán tratados en la versión definitiva de este trabajo.
(46) Cfr. Hipócrates, *Opere...*, cit., págs. 143 y 144.
(47) Cfr. P. K. Feyerabend, *I problemi dell'empirismo*, Milán, 1971, págs. 105 y sigs.; e ídem, *Contro il metodo*, Milán, 1973, *passim*, además de las puntualizaciones polémicas de P. Rossi, *Immagini della scienza*, Roma, 1977, págs. 149-50.
(48) En efecto, *coniector* es el vate. Aquí, como en otras partes, retomo algunas observaciones de S. Timpanaro, *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Florencia, 1974, si bien dando vuelta, podría decir, su significado. En pocas palabras (y simplificando): mientras para Timpanaro el psicoanálisis es deleznable porque se halla intrínsecamente cerca de la magia, yo trato de demostrar que no solamente el psicoanálisis sino la mayor parte de las llamadas ciencias humanas se inspira en una epistemología de tipo adivinatorio (respecto de las implicancias de ello, véase la última parte de este ensayo). A las explicaciones individualizantes de la magia, y a las características individualizantes de dos ciencias como la medicina y la filología, había aludido ya Timpanaro, *El lapsus...*, cit., págs. 71-73.
(49) Sobre el carácter "probable" del conocimiento histórico ha escrito páginas memorables M. Bloch, *Apologia della storia o mestiere dello storico*, Turín, 1969, págs. 110-22. En sus características de conocimiento indirecto, basado en indicios, ha insistido K. Pomian, *L'histoire des sciences, et l'histoire de l'histoire*, en "Annales ESC", 30, 1975, págs. 935-52, quien retoma en forma implícita (págs. 949-50) las consideraciones de Bloch sobre la importancia del método crítico elaborado por Maurini (cfr. *Apología...*, cit., págs. 81 y sigs.). El trabajo de Pomian, rico en agudas observaciones, finaliza con una rápida alusión a las diferencias entre "historia" y "ciencia"; entre ellas no se menciona la actitud más o menos individualizante de los distintos tipos de saber (cfr. *L'histoire...*, cit., págs. 951-52). Sobre la vinculación entre medicina y conocimiento histórico, véase M. Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Turín, 1977, pág. 45 (y aquí, véase nota 44). Desde un punto de vista diferente, véase también G.-G. Granger, *Pensée formelle et sciences de l'homme*, París, 1967, págs. 206 y sigs. La insistencia en las características individualizantes del conocimiento histórico resulta sospechosa, porque muy a menudo se la ha asociado con el intento de fundar esta última sobre la *empatía*, o sobre la identificación entre la historia y el arte, y así por el estilo. Es evidente que estas páginas han sido escritas desde una perspectiva completamente diferente.
(50) Sobre las repercusiones de la invención de la escritura, cfr. J. Goody e I. Watt, *The Consequences of Literacy*, en "Comparative Studies in Society and History", v (1962-63), págs. 304-45 (y ahora J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge 1977). Véase también E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Bari, 1973. Sobre la historia de la crítica textual después de la invención de la imprenta, véase E. J. Kenney, *The Classical Text. Aspects of Editing in The Age of Printed Books*, Berkeley, California, 1974.
(51) La distinción propuesta por Croce entre "expresión" y "extrinsecación" artística capta, si bien en términos mistificados, el proceso histórico de depuración de la noción de texto que se ha tratado de delinear aquí. La extensión de esa distinción al arte en general (obvia desde el punto de vista de Croce) es insostenible.
(52) Cfr. S. Timpanaro, *La genesi del metodo Lachmann*, Florencia, 1963. En la página 1 se presenta la creación de la *recensio* como el elemento que convirtió en científica a una disciplina que antes del siglo XIX era un "arte" antes que una "ciencia", pues se identificaba con la *emendatio*, o arte conjetural.
(53) Cfr. el aforismo de J. Bidez recordado por Timpanaro, *Il lapsus...*, cit., pág. 72.
(54) Cfr. G. Galilei, *Il Saggiatore*, ed. preparada por L. Sosio, Milán, 1965, pág. 38. Cfr. E. Garin, *La nuova scienza e il simbolo del "libro"*, en *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Florencia, 1961, págs. 452-65, quien cuestiona la interpretación propuesta por E. R. Curtius de este y de otros pasajes galileanos desde un punto de vista cercano al que aquí se propone.
(55) Galilei, *Il Saggiatore*, cit., p. 264. Cfr. también, sobre este punto, J. A. Martínez, *Galileo on Primary and Secondary Qualities*, en "Journal of the History of Behavioral Sciences", 10, 1974, págs. 160-69. En los pasajes galileanos, las cursivas son mías.

(56) Para Ciampoli y Cesi, véase más adelante; para Faber, cfr. G. Galilei, *Opere*, tomo XIII, Florencia, 1935, pág. 207.

(57) Cfr. J. N. Eritreo (G. V. Rossi), *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum...*, Leipzig, 1692, tomo II, págs. 79-82. Al igual que Rossi, también Naudé juzgaba a Mancini "grand et parfait Athée" (cfr. R. Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, tomo I, París, 1943, págs. 261-62).

(58) Cfr. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. preparada por A. Marucchi, 2 tomos, Roma, 1956-57. Sobre la importancia de Mancini en cuanto "conocedor" ha insistido D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, 1947, págs. 279 y sigs. Rico en informaciones, pero excesivamente reduccionista en sus juicios es J. Hesse, *Note manciniane*, en "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", serie III, XIX (1968), págs. 103-20.

(59) Cfr. F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, Nueva York, 1971, pág. 126; véase también el capítulo *The Private Patrons* (págs. 94 y siguientes).

(60) Cfr. Mancini, *Considerazioni...*, cit., tomo I, págs. 133 y siguientes.

(61) Cfr. Eritreo, *Pinacotheca...*, cit., págs. 80-81 (las cursivas son mías). Poco más adelante (pág. 82), otro de los diagnósticos de Mancini que se revelarían exactos (el paciente era Urbano VIII), es definido "seu vaticinatio, seu praedictio".

(62) El problema que plantean los grabados es diferente, evidentemente, del de las pinturas. En general, puede observarse que hoy existe una tendencia a erosionar la unicidad de la obra de arte figurativa (piénsese en los "múltiplos"); pero también se manifiestan tendencias opuestas, que hacen hincapié en la irrepetibilidad (de la performance, antes que de la obra: *body art*, *land art*).

(63) Desde luego que toda esta línea de argumentación proviene de W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turín, 1974, si bien ese trabajo se ocupa sólo de las obras de artes plásticas. La unicidad de éstas —y en especial la de los cuadros— es contrapuesta a la reproducibilidad mecánica de los textos literarios por E. Gilson. *Peinture et réalité*, París, 1958, pág. 93 y, sobre todo, 95-96 (debo a la amabilidad de Renato Turci la indicación de la importancia de este texto). No obstante, para Gilson se trata de una contraposición intrínseca, no de carácter histórico, como aquí se ha intentado demostrar. Un caso como el de las "falsificaciones de autor" de Giorgio De Chirico, demuestra que la moderna noción de absoluta singularidad de la obra de arte tiende a prescindir hasta de la unidad biológica del individuo-artista.

(64) Cfr. una alusión de L. Salerno en Mancini, *Considerazioni...*, cit., tomo II, p. XXIV, nota 55.

(65) Cfr. *ibid.*, tomo I, pág. 134 (hacia el final de la cita corrijo el original "pintura" por "escritura", tal como lo requiere el texto).

(66) El nombre de Allacci es propuesto por las siguientes razones. En un pasaje anterior, similar al que se cita, Mancini habla de "bibliotecarios, y en particular de la Vaticana", capaces de datar escrituras antiguas, tanto griegas como latinas (*ibid.* pág. 106). Ninguno de los dos pasajes está incluido en la redacción breve, el llamado *Discorso di pittura*, terminada por Mancini antes del 13 de noviembre de 1619 (cfr. *ibid*, pág. XXX; el texto del *Discorso* en las págs. 291 y sigs.; la parte sobre "reconocimiento de las pinturas" en las págs. 327-30). Ahora bien, Allacci fue designado "scriptor" de la Biblioteca Vaticana hacia mediados de 1619 (cfr. J. Bignami Odier, *La bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI...*, Ciudad del Vaticano, 1973, pág. 129; estudios recientes sobre Allacci son enumerados en las págs. 128-31). Por otra parte, en la Roma de esos años, nadie, fuera de Allacci, poseía la idoneidad paleográfica griega y latina que menciona Mancini. Respecto de la importancia de las ideas paleográficas de Allacci, véase E. Casamassima, *Per una storia delle dottrine paleografiche dall'Umanesimo a Jean Mabillon*, en "Studi medievali", serie III, V, (1964), pág. 532, nota 9, quien propone también la vinculación Allacci-Mabillon, remitiendo para la comprobación documental de sus afirmaciones a la continuación de ese ensayo, que por desgracia nunca apareció. Del epistolario de Allacci que se conserva en la Biblioteca Vallicelliana de Roma no surgen rastros de relaciones con Mancini; de todos modos, ambos formaban parte del mismo ambiente intelectual, como lo demuestra la común amistad con G. V. Rossi (cfr. Pintard, *Le libertinage...*, cit., pág. 259). Véase, respecto de las buenas relaciones entre Allacci y Maffeo Barberini antes del pontificado de este último, G. Mercati, *Note per la storia di alcune biblioteche romane nei secoli XVI-XIX*, Ciudad del Vaticano, 1952, pág. 26, nota 1 (como ya se ha dicho, Mancini fue protomédico de Urbano VIII).

(67) Cfr. Mancini, *Considerazioni...*, cit., pág. 107; C. Baldi, *Trattato...*, Carpi, 1622, págs. 17, 18 y sigs. Respecto de Baldi, que escribió también sobre fisionomía y adivinación, véanse las informaciones bibliográficas que recoge en el correspondiente artículo el *Dizionario biografico degli italiani* (5, Roma, 1963, págs. 465-67; el artículo sobre Baldi fue redactado por M. Tronti (quien lo finaliza haciendo suyo el despreciativo juicio de Moréri: "on peut bien le mettre dans le catalogue de ceux qui ont écrit sur des sujets de néant"). Es de hacer notar que en el *Discorso di pittura*, terminado antes del 13 de noviembre de 1619 (véase más atrás, nota 66), escribía Mancini: "...sobre la propiedad individual del escribir trató ese noble espíritu, el cual, en el librito suyo que anda en manos de los hombres, ha tratado de demostrar y decir las causas de esa propiedad, al igual que, sobre el modo de escribir, ha tratado de dar preceptos sobre el temple y costumbres del que ha escrito, cosa curiosa y bella, pero un si es no es estrecha" (cfr. *Considerazioni...*, cit., págs. 306-7; corrijo "abstracta" por "estrecha", en base a la lectura que proporciona el manuscrito 1698 (60) de la Biblioteca universitaria de Bolonia, c. 34*r*). [Respectivamente, en italiano, *astratta* (abstracta) y *astretta*, es decir restringida, constreñida, T.] El pasaje plantea dos dificultades para la identificación con Baldi que he sugerido más atrás: *a*) la primera edición impresa del *Trattato* de este último apareció en Carpi en 1622 (es decir que en 1619, o poco antes, no podía circular como "librito suyo que anda en manos de los hombres"); *b*) Mancini en el *Discorso* habla de "noble espíritu", en las *Considerazioni* de "bellos ingenios". Pero ambas dificultades se desvanecen a la luz de la advertencia a los lectores que el impresor coloca al comienzo de la primera edición del *Trattato*, de Baldi: "El autor de este tratadito, cuando lo hizo, no alentó jamás la idea de que se lo viera en público: pero ya que un individuo, que actuaba de secretario, con muchas escrituras, cartas y composiciones ajenas lo había dado bajo su nombre a las prensas, he creído que fuese propio de hombre de bien actuar para que la verdad aparezca, y se dé lo suyo a quien es debido". Está claro que Mancini trabó conocimiento, en principio, con el "librito" del "secretario" (al cual no he podido identificar), y más tarde también con el *Trattato* de Baldi, que de todos modos circuló manuscrito en una redacción ligeramente diferente de la que luego se daría a la prensa (puede consultárselo, con otros escritos de Baldi, en el manuscrito 142 de la Biblioteca Classense de Ravena).

(69) Cfr. A. Averlino, llamado Filaretes, *Trattato di architettura*, ed. preparada por A. M. Finoli y L. Grassi, Milán, 1972, tomo I, pág. 28 (ver de todos modos, en general, las págs. 25-28). El pasaje es indicado, como antecedente del método "morelliano", en J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Florencia, 1977, pág. 160.

(70) Véase por ejemplo M. Scalzini, *Il secretario...*, Venecia, 1585, pág. 20: "el que se acostumbra a escribir en ella, en cortísimo tiempo pierde la velocidad y franqueza natural de la mano..."; G. F. Cresci, *L'idea...*, cit., Milán, 1622, pág. 84: "... no ha de creerse no obstante que esos rasgos, que aquéllos se han jactado en sus obras de hacer de un solo trazo de pluma con muchos nudos...", etcétera.

(71) Cfr. Scalzini, *Il secretario...*, cit., págs. 77 y 78: "Pero digan por favor estos tales que con regla y tintas cómodamente escriben, si estuvieran al servicio de algún Príncipe o Señor, a quien hiciere falta, como ordinariamente suelen, escribir en cuatro y 5 horas 40 y 50 largas cartas, y si fueran llamados a escribir en la cámara de tal, en cuánto tiempo cumplirían tal servicio" (la polémica está dirigida contra ciertos innominados "maestros jactanciosos", acusados de difundir un trabajo de cancillería tan lento como fatigoso).

(72) Cfr. E. Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milán, 1966, págs. 75-76.

(73) "...Este grandísimo libro, que la naturaleza continuamente mantiene abierto ante aquellos que poseen ojos en la frente y el cerebro" (citado y comentado por E. Raimondi, *Il romanzo senza idilio. Saggio sui "Promessi Sposi"*, Turín, 1974, págs. 23 y 24).

(74) Cfr. Filaretes, *Trattato...*, cit., págs. 26 y 27.

(75) Cfr. Bottéro, *Symptômes...*, cit., pág. 101, quien sin embargo atribuye la menor frecuencia de la adivinación en base a minerales, vegetales, y en cierta medida animales, a una presunta "pauvreté formelle" de estos elementos, antes que, más sencillamente, a una perspectiva antropocéntrica.

(76) Cfr. *Rerum medicarum Novae Hispaniae Thesaurus seu plantarum animalium mineralium Mexicanorum Historia ex Francisci Hernández Novi orbis medici primarii relationibus in ipsa Mexicana urbe conscriptis a Nardo Antonio Reccho...collecta ac in ordinem digesta a Ioanne Terrentio Lynceo...notis illustrata*, Roma, 1651, págs. 599 y sigs. (estas páginas forman parte de la sección redactada por Giovanni Faber, cosa que no resulta de la falsa portada). Sobre este volumen ha escrito, subrayando justamente su importancia, algunas hermosas páginas, Raimondi, *Il romanzo...*, cit., págs. 25 y siguientes.

(77) Cfr. Mancini, *Considerazioni...*, cit., tomo I, pág. 107, donde se alude, remitiendo a un escrito de Francesco Giuntino, al horóscopo de Durero (el editor de las *Considerazioni*, II, pág. 60, nota 483, no especifica de qué escrito se trata; véase en cambio F. Giuntino, *Speculum astrologiae*, Lyon, 1573, pág. 269*v*).

(78) Cfr. *Rerum medicarum...*, cit., págs. 600-27. Fue el propio Urbano VIII quien insistió en que la descripción ilustrada fuera dada a la prensa: véase *ibid.*, pág. 599. Sobre el interés de ese ambiente por la pintura de paisajes, cfr. A. Ottani Cavina, *On the Theme of Landscape, II: Elsheimer and Galileo*, en "The Burlington Magazine", 1976, pág. 139-44.

(79) Cfr. el muy sugestivo ensayo *Verso il realismo*, en Raimondi, *Il romanzo...*, cit. págs. 3 y sigs., si bien este autor, en la línea de Whitehead (págs. 18-19), tiende a atemperar en exceso la oposición entre ambos paradigmas, el abstracto-matemático y el concreto-descriptivo. Sobre la oposición entre ciencias clásicas y ciencias baconianas, cfr. T. S. Kuhn, *Tradition mathématique et tradition expérimentale dans le développement de la physique*, en "Annales ESC", 30, 1975, págs. 975-98.

(80) Cfr. por ejemplo *Craig's Rules of Historical Evidence*, 1699, en "History and Theory", Beiheft 4°, 1964.

(81) Sobre este tema, que aquí ni siquiera rozamos, cfr. el libro muy rico de I. Hacking, *The Emergence of Probability. A Philosophical Study of Early Ideas About Probability, Induction and Statistical Inference*, Cambridge, 1975.
Es muy útil la reseña de M. Ferriani, *Storia e "preistoria" del concetto di probabilità nell'età moderna*, en "Rivista di filosofia", Nº 10, febrero 1978, págs. 129-53.

(82) Cfr. P.-J. y G. Cabanis, *La certeza nella medicina*, ed. preparada por S. Moravia, Bari, 1974.

(83) Cfr. sobre este tema M. Foucault, *Nascita della clinica*, Turín, 1969; e id., *Microfisica...*, cit., págs. 192-93

(84) Cfr. también, del que esto escribe, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turín, 1976, págs. 69-70.

(85) Retomo aquí, en sentido algo diferente, algunas consideraciones de Foucault, *Microfísica...*, cit., págs. 167-69.

(86) Cfr. J. J. Winckelmann, *Briefe*, ed. preparada por H. Diepolder y W. Rehm, tomo II, Berlín, 1954, pág. 316 (carta del 30 de abril de 1763 a G. L. Bianconi, desde Roma) y nota de pág. 498. La alusión al "pequeño discernimiento" se halla en *Briefe*, tomo I, Berlín, 1952, pág. 391.

(87) Esto vale no sólo para los *Bildugsromanen*. Desde este punto de vista, la novela es la verdadera heredera de la fábula (cfr. V. I. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Turín, 1949).

(88) Cfr. E. Cerulli, *Una raccolta persiana di novelle tradotte a Venezia nel 1557*, en "Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei", cccIxxii (1975), Memorias de la clase de ciencias morales, etc., serie VIII, tomo XVIII, legajo 4, Roma, 1975 (acerca de Sercambi, págs. 347 y sigs.). El ensayo de Cerulli sobre las fuentes y la difusión del *Peregrinaggio* deberá ser también considerado, en lo que respecta a los orígenes orientales del relato (véase más atrás, nota 31) y su éxito indirecto —a través de Zadig— en la novela policial (véase más adelante).

(89) Cerulli menciona traducciones en alemán, francés, inglés (del francés), holandés (del francés), danés (del alemán). Esta lista podrá completarse eventualmente sobre la base de un libro que no he podido consultar, *Serendipity and the Three Princes: From the Peregrinaggio of 1557*, ed. preparada por T. G. Remer, Norman, Oklahoma, 1965, que enumera las ediciones y traducciones en las págs. 184-90 (cfr. W. S. Heckscher, *Petites perceptions: an Account of Sortes Warburgianae*, en "The Journal of Medieval and Renaissance Studies", 4, 1974, pág. 131, nota 46).

(90) Cfr. *Ibid*, págs. 130-31, que desarrolla una alusión de id., *The Genesis of Iconology*, en *Stil und Ueberlieferung in der Kunst des Abendlandes*, tomo III, Berlín, 1967 (*Akten des XXI. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn*, 1964), pág. 245, nota 11. Estos dos ensayos de Heckscher, riquísimos en ideas y sugestiones, examinan la génesis del método de Aby Warburg desde un punto de vista que coincide en parte con el adoptado en el presente trabajo. En una versión posterior me propongo, entre otras cosas, seguir la pista leibniziana indicada por Heckscher.

(91) "Vi sobre la arena las huellas de un animal, y comprendí fácilmente que eran las de un perro pequeño. Los surcos leves y largos marcados sobre pequeños montículos de arena entre las huellas de sus patas me hicieron comprender que se trataba de una perra de mamas colgantes, y que había dado a luz cachorros, pocos días antes..." Cfr. Voltaire, *Zadig ou la destinée*, en *Romans et contes*, ed. preparada por R. Pomeau, París, 1966, pág. 36.

(92) Cfr. en forma general R. Méssac, *Le "detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, París, 1939 (excelente, si bien hoy día está ya, en parte, envejecido). Acerca de la relación entre el *Peregrinaggio* y *Zadig*, cfr. págs. 17 y sigs., y también 211-12.

(93) ("...Hoy, quienquiera que vea tan sólo la huella de un pie hendido puede sacar en conclusión que el animal que ha dejado ese rastro rumiaba, y esta conclusión es tan cierta como cualquier otra de física o de moral. Esta única huella proporciona, pues, a quien la observa la forma de los dientes, la forma de las mandíbulas, la de las vértebras, la de todos los huesos de las patas, de los muslos, de los hombros y de la cavidad sacra del animal que acaba de pasar: es una señal más segura que todas las de Zadig"). Ibid., págs. 34-35 (de G. Cuvier), *Recherches sur les ossements fossiles...*, tomo I, París, 1834, pág. 185).

(94) Cfr. T. Huxley, *On the Method of Zadig: Retrospective Prophecy as a Function of Science*, en *Science and Culture*, Londres, 1881, págs. 128-48 (se trata de una conferencia que Huxley pronunció el año anterior; Méssac fue quien llamó la atención sobre este texto, en *Le "detective novel"...*, cit., pág. 37). En la pág. 132, Huxley explicaba que "even in the restricted sense of 'divination', it is obvious that the essence of the prophetic operation does not lie in its backward or forward relation to the course of time, but in the fact that it is the apprehension of that which lies out of the sphere of immediate knowledge; the seeing of that which to the natural sense of the seer is invisible". Véase también E. H. Gombrich, *The Evidence of Images*, en *Interpretation*, ed. preparada por C. S. Singleton, Baltimore, 1969, págs. 35 y siguientes.

(95) Cfr. (J.-B. Dubos), *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*, tomo II, París, 1729, págs. 362-65 (citado en parte por Zerner, *Giovanni Morelli*, cit. pág. 215, nota).

(96) Cfr. E. Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, tomo I: *L'enquête*, París, 1877, pág. 44. En la pág. 25, la "jeune théorie" del joven Lecoq es contrapuesta a la "vieille pratique" del viejo policía Gévrol, "champion de la police positiviste" (pág. 20), quien se detiene en las apariencias y, por eso, no logra ver nada...

(97) Sobre el prolongado éxito popular de la frenología en Inglaterra, cuando ya la ciencia oficial la miraba con suficiencia, véase D. De Giustino, *Conquest of Mind. Phrenology and Victorian Social Thought*, Londres, 1975.

(98) "Mi investigación llegó a la conclusión... de que la anatomía de la sociedad civilizada debe buscarse en la economía política" (K. Marx, *Per la critica dell'economia politica*, Roma, 1957, pág. 10; se trata de un pasaje del prólogo de 1859).

(99) Cfr. Morelli, *Della pittura...*, cit., pág. 71. Zerner (*Giovanni Morelli...*, cit.) ha sostenido, sobre la base de este pasaje, que Morelli distinguía tres niveles: *a*) las características generales de la escuela; *b*) las características individuales, reveladas por las manos, las orejas, etcétera... *c*) los amaneramientos introducidos "sin intención". En realidad, *b*) y *c*) se identifican: véase la alusión de Morelli a la "excesivamente destacada yema del pulgar en las manos masculinas", recurrente en los cuadros del Ticiano, "error" que un copista habría evitado (*Le opere dei maestri...*, cit., pág. 174).

(100) Un eco de las páginas de Mancini antes analizadas puede haber llegado a Morelli por intermedio de F. Baldinucci, *Lettera... nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura*, Roma, 1681, págs. 7-8, y Lanzi (véase mención a este autor en nota 103). Hasta donde he visto, Morelli no cita nunca las *Considerazioni*, de Mancini.

(101) Cfr. aa.vv., *L'identité. Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*, París, 1977.
(102) Cfr. A. Caldara, *L'indicazione dei connotati nei documenti papiracei dell'Egitto greco-romano*, Milán, 1924.
(103) Cfr. L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia...*, ed. preparada por M. Capucci, Florencia, 1968, tomo I, pág. 15.
(104) Cfr. E. P. Thompson,*Whigs and Hunters. The Origin of the Black Act*, Londres, 1975.
(105) Cfr. M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París, 1975.
(106) Cfr. M. Perrot, *Délinquance et système pénitentiaire en France au XIX siècle*, en "Annales ESC", 30, 1975, págs. 67-91, y especialmente pág. 68.
(107) Cfr. A. Bertillon, *L'identité des récidivistes et la loi de relégation*, París, 1883 (extracto de los "Annales de démographie internationale", pág. 24); E. Locard, *L'identification des récidivistes*, París, 1909. La ley Waldeck-Rousseau, que decretaba la prisión para los "pluri-rreincidentes" y la expulsión de los individuos considerados "irrecuperables", es de 1885. Cfr. Perrot, *Délinquance...*, cit., pág. 68.
(108) La pena de las marcas infamantes fue abolida en Francia en 1832. *El conde de Montecristo* es del año 1844, al igual que *Los tres mosqueteros*; *Los miserables*, de 1869. La lista de ex presidiarios que pueblan la literatura francesa de ese período podría continuar, con Vautrin y otros. Véase genéricamente L. Chevalier, *Classi lavoratrici e classi pericolose. Parigi nella rivoluzione industriale*, Bari, 1976, págs. 94 y 95.
(109) Cfr. las dificultades planteadas por Bertillon, *L'identité...*, cit., pág. 10.
(110) Sobre él, véase A. Lacassagne, *Alphonse Bertillon, l'homme, le savant, la pensée philosophique*; E. Locard, *L'œuvre d'Alphonse Bertillon*, Lyon, 1914 (extracto de los "Archives d'anthropologie criminelle, de médicine légale et de psychologie normale et pathologique", pág. 28).
(111) Cfr. *ibid.* pág. 11.
(112) Cfr. A. Bertillon, *Identification anthropométrique. Instruction signalétique*, nueva ed., Melun, 1893, pág. xlviii: "...Mais là où les mérites transcendants de l'oreille pour l'identification apparaissent le plus nettement, c'est quand il s'agit d'affirmer solennellement en justice que telle ancienne photographie 'est bien et dûment applicable à tel sujet ici présent' [...] il est impossible de trouver deux oreilles semblables et [...] l'identité de son modelé est une condition necessaire et suffisante pour confirmer l'identité individuelle", excepto en el caso de los gemelos. Cfr. id., *Album*, Melun, 1893 (que acompaña la obra anteriormente citada), lámina 60b. Sobre la admiración de Sherlock Holmes por Bertillon, cfr. F. Lacassin, *Mithologie du roman policier*, tomo I, París, 1974, pág. 93 (que cita asimismo el pasaje sobre las orejas, reproducido por nosotros más atrás, en nota 8).
(113) Cfr. Locard, *L'œuvre...*, cit., pág. 27. Por su competencia en materia grafológica, Bertillon fue interrogado, en tiempos del *affaire* Dreyfus, sobre la autenticidad del famoso *bordereau*. Por haberse pronunciado claramente en favor de la culpabilidad de Dreyfus vio perjudicada su carrera, según la polémica afirmación de sus biógrafos: véase Lacassagne, *Alphonse Bertillon...*, cit., pág. 4.
(114) Cfr. F. Galton, *Finger Prints*, Londres, 1892, con una lista de publicaciones precedentes.
(115) Cfr. J. E. Purkyně, *Opera selecta*, Praga, 1948, 29-56.
(116) *Ibid.*, págs. 30-32.
(117) *Ibid.*, pág. 31.
(118) *Ibid.*, págs. 31-32.
(119) Cfr. Galton, *Finger Prints...*, cit., págs. 24 y siguientes.
(120) Cfr. L. Vamdermeersch, *De la tortue à l'achillée*, en aa.vv., *Divination...*, cit., págs. 29 y sigs.; Gernet, *Petits écarts et grands écarts*, *ibid.*, págs. 52 y sigs.
(121) Cfr. Galton, *Finger Prints...*, cit., págs 27 y 28 (véase también el agradecimiento de la pág. 4). En las páginas 26 y 27 se menciona un precedente que no tuvo desarrollo práctico alguno (el de un fotógrafo de San Francisco que había pensado identificar a los integrantes de la comunidad china mediante las impresiones digitales).
(122) *Ibid.*, pág. 17-18.
(123) *Ibid.*, pág. 169. Para la observación que sigue, cfr. Foucault, *Microfisica...*, cit., pág. 158.
(124) Aquí la remisión es a L. Traube, *Geschichte der Paläographie en zür Paläographie und Handschriftenkunde*, preparada por P. Lehmann, tomo I, Munich, 1965 (reimpr. en facsímil de la edición de 1909) (sobre este pasaje ha llamado la atención A. Campana, *Paleografia oggi. Rapporti, problemi e prospettive di una "coraggiosa disciplina"*, en "Studi urbinati", xli (1967), sin mención de editor. B., *Studi in onore di Arturo Massolo*, tomo II, pág. 1028; A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Florencia, 1966 (el primer ensayo es de 1893); Leo Spitzer, *Die Wortbildung als sit stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais*, Halle, 1910; M. Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovrannaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Turín, 1973 (la edición original es de 1924). Se trata de una ejemplificación que podría extenderse: cfr. G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, en "Settanta", julio-setiembre de 1975, pág. 15 (donde se cita a Warburg y Spitzer; en la pág. 10 se menciona también a Traube).
(125) Además de los *Aforismi politici* de Campanella, originariamente aparecidos en traducción latina, como parte de la *Realis philosophia (De politica in aphorismos digesta)*, cfr. G. Canini, *Aforismi politici cavati dall'Historia d'Italia di M. Francesco Guicciardini*, Venecia, 1625 (véase T. Bozza, *Scrittori politici italiani dal 1550 al 1650*, Roma, 1949, págs. 141-43, 151-52). Véase también el artículo "aphorisme" en el *Dictionnaire* de Littré.
(126) Si bien la acepción originaria era jurídica; para una rápida historia del término *crisis* véase R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Bolonia, 1972, págs. 161-63.
(127) Sobre este punto volveré con amplitud en la versión definitiva del presente trabajo.
(128) Cfr. Stendhal, *Ricordi di egotismo*, Turín, 1977, pág. 37: "Victor [Jacquemont] me parece un hombre excepcional: como un conocedor (perdónenme esta palabra) consigue ver un buen caballo en un potrillo de cuatro meses, con las patas todavía torpes" (cfr. *Souvenirs d'egotisme*, ed. preparada por H. Martineau, París, 1948, págs. 51-52). Stendhal se disculpa con el lector por haberse servido de una palabra de origen francés como *connoisseur* en la acepción que había adquirido en Inglaterra. Véase la observación de Zerner, *Giovanni Morelli...*, cit., pág. 215, nota 4, de que ahora mismo no existe todavía en francés una palabra equivalente a *connoisseurship*.
(129) Cfr. el libro, muy rico y penetrante, de Y. Mourad, *La physiognomonie arabe et la "Kitab Al-Firāsa"* de Fakhr Al-Din Al-Razi, París, 1939, págs. 1 y 2.
(130) Cfr. el extraordinario episodio atribuido a Al-Shafi'i (siglo XI de la era cristiana), *ibid.*, págs. 60-61, que realmente parece sacado de un relato de Borges. El vínculo entre la *firāsa* y las proezas de los hijos del rey de Serendib ha sido puntualmente señalado por Méssac, *Le "detective novel"...*, citado.
(131) Cfr. Mourad, *La physiognomonie...*, cit., pág. 29, clasifica de la siguiente forma los distintos géneros de la fisionómica, según el tratado de Tashköpru Zadeh (año 1560 de la era cristiana): "1) ciencia de los lunares; 2) quiromancia); 3) escapulomancia; 4) adivinación mediante huellas; 5) ciencia genealógica mediante la inspección de los miembros y de la piel; 6) arte de orientarse en los desiertos; 7) arte de descubrir manantiales; 8) arte de descubrir los lugares donde hay metales; 9) arte de predecir la lluvia; 10) predicción mediante hechos pasados y presentes; 11) predicción mediante movimientos involuntarios del cuerpo". En las págs. 15 y sigs. Mourad propone un paralelo muy sugestivo, que se deberá desarrollar, entre la fisionómica árabe y las investigaciones de los psicólogos de la *Gestalt* acerca de la percepción de la individualidad.

[Estas páginas suscitaron numerosos aportes, entre los que se destaca uno de Italo Calvino en "La Republica", del 21 de enero de 1980; sería superfluo citarlos a todos. Solamente remito a "Quaderni di storia", vi, Nº 11, enero-junio de 1980, págs. 3-18 (con escritos de A. Carandini y M. Vegetti); en la misma publicación, Nº 12, julio-diciembre de 1980, págs. 3-54 (colaboraciones varias, con una réplica de quien esto escribe); "Freibeuter", 1980, Nº 5. Marisa Dalai me hizo notar que tendría que haber citado, a propósito de Morelli, el agudo juicio de J. von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, en "Mitteilungen des Oesterreichischen Instituts für Geschichtsforschung", Ergänzungs-Band XIII, Nº 2, Innsbruck, 1934, págs. 165 y siguientes.]

Mitología germánica y nazismo

Acerca de un viejo libro de Georges Dumézil

Desde hace unos años, se está verificando una revalorización de la llamada "cultura de derecha". Ahora, la absurda reformulación por parte de aquélla de una serie de problemas que eran considerados incompatibles con el dogmatismo de izquierda, ha venido a ser reemplazada por una actitud de revaloración indiscriminada, que —sin demasiadas sutilezas— reivindica problemas y soluciones. No siempre esta confusión entre interrogantes y soluciones es involuntaria o inocente, pero rechazar las soluciones sugeridas no necesariamente significa que el problema no exista, ni que sea irrelevante. El propio racismo, para dar un ejemplo extremado, constituye *una* respuesta (científicamente infundada, y con resultados prácticos monstruosos) a un problema muy real, el de los vínculos existentes entre biología y cultura. Distinciones de análogas características le son impuestas también al historiador de las sociedades humanas. Aún hoy, investigar el tema de las prolongadísimas continuidades culturales resulta, para muchos, no sólo sospechoso, sino intrínsecamente condenable, porque desde hace mucho tiempo (y con pocas, aunque muy relevantes excepciones) tal búsqueda ha estado dominada por estudiosos más o menos vinculados con la cultura de derecha.

Un caso como el de Georges Dumézil ilustra con inmejorable eficacia, dada la profundidad y el relieve alcanzados por una obra que se prolonga desde hace ya medio siglo, la complejidad de la cuestión.

1. Dumézil subrayó repetidas veces la existencia, en su biografía intelectual, de un hiato definitorio, que coincide con el año 1938. Este estudioso ve, en sus libros y ensayos sobre mitología comparada indoeuropea escritos *antes* de la fecha indicada, otros tantos testimonios de una búsqueda que no terminaba de hallar los carriles adecuados. El cambio de postura de Dumézil, tan profundo como irreversible, habría brotado de su vinculación, algunos años antes, con el gran sinólogo Marcel Granet. (1)

Uno de los primeros frutos de dicho cambio fue el libro *Mythes et dieux des Germains* (París, 1939), que ya en su introducción se remite de manera explícita a las enseñanzas de Mauss y Granet. Veinte años después, Dumézil publicó una segunda versión del libro, profundamente reelaborada desde el título mismo (*Les dieux des Germains*, París, 1959). Al presentar la obra, Dumézil justifica esa reelaboración por el carácter apresurado y prematuro del libro de 1939, además, por supuesto, de los progresos en la investigación que entretanto habían tenido lugar. (2) Por otra parte, la autocrítica y la constante revisión son dos características típicas de la obra de Dumézil. Es significativo, con todo, que en el prólogo al libro de 1959 este autor volviera a recalcar el hiato de 1938: de hecho, *Mythes et dieux des Germains* era reivindicado allí como una obra de la plena madurez de su autor.

2. En un reciente y extraordinariamente lúcido ensayo, observa Arnaldo Momigliano que "es casi seguro que un elemento de disensión política diferenciara desde un principio a Dumézil de sus maestros durkheimianos". Las pruebas que esgrime son, en primer lugar, el hecho de que Dumézil dedicara su primer libro, *Le Festin d'Immortalité*, a Pierre Gaxotte (secretario de Charles Maurras que, más tarde, sería muy afín al régimen de Vichy); en segundo término, Momigliano menciona el libro *Mythes et dieux des Germains*. De este último, dice que "muestra claras huellas de simpatía por la cultura nazi". (3) El juicio es rotundo, pero no remite a pasajes específicos del libro de marras. Por otra parte, hace tiempo que *Mythes et dieux des Germains* se halla agotado; ni siquiera es fácil encontrarlo en las grandes bibliotecas. (4) Será oportuno, pues, emprender una lectura analítica, aunque parcial, de la citada obra.

Pero antes de emprender tal tarea quiero referirme con brevedad a dos recensiones críticas que aparecieron en 1940, a un año de la publicación del libro. Ambos trabajos, después de examinar los aspectos histórico-eruditos de la investigación, se detenían en las alusiones que, como ya veremos, Dumézil hacía respecto de la realidad alemana más reciente. En la "Deutsche Literaturzeitung", S. Gutenbrunner evaluó de modo en general positivo las comparaciones formuladas por Dumézil en relación con el "patrimonio espiritual" (*Gedankengut*) nacionalsocialista, y observó que "aun cuando el lector alemán vea las cosas de distinto modo que Dumézil, las mismas [*las comparaciones*] pueden ser consideradas un reconocimiento de la unidad existente entre espíritu germánico y espíritu alemán". (5) Por parte francesa, en las páginas de la "Revue Historique" hubo un elogio significativamente más caluroso, que no estaba referido sólo al libro en su conjunto sino también, específicamente, a los pasajes de tema contemporáneo:

> Ce n'est pas un des moindres intérêts de l'ouvrage de M. Dumézil que d'avoir su indiquer, avec beaucoup de discrétion et un sense tres juste des nuances, comment, dans l'etonnante et formidable Allemagne que nous avons vu aujourd'hui se dresser sous nos yeux, se prolongent certains penchants, mythiquement guerriers et mystiquement juvéniles que déja décelait, dans le même groupe, l'évolution des traditions reçues du plus vieux passé indoeuropéen. (6)

El autor de esta recensión era Marc Bloch.

3. Tales palabras provenían de un gran historiador, de un judío, de un hombre que pocos años después pagaría con su vida el delito de haber participado

activamente en la resistencia antinazi. Bloch ha de haber escrito la recensión del libro de Dumézil cuando ya había comenzado la guerra, puesto que el ejemplar de la "Revue Historique" en que se publicó lleva la fecha "avril-juin 1940", y cuando salió a la calle ya Francia había firmado el armisticio. Vale decir que en esa trágica etapa de su vida, y de la vida de su país, señalada en las páginas de su *Etrange défaite*, Bloch reconocía en el libro de Dumézil no ya las "claras huellas de simpatía por la cultura nazi" que hoy descubre en él un Momigliano, sino un aporte crítico revelador sobre la Alemania de Hitler. Aquí hay un dilema, que impone un atento examen de los textos.

4. En las páginas finales de *Mythes and dieux des Germains* Dumézil trazó un balance de su investigación. En la mitología germánica es individualizable un elemento —la evolución en sentido militar— que la distingue de las demás mitologías del ámbito indoeuropeo. Esa evolución puede detectarse en las connotaciones guerreras que, junto con las de tipo sacerdotal y de realeza, asume la figura de Odhinn (Odín). El hecho de que los "guerreros de la piel de oso" (*berserkir*) seguidores de Odhinn, que mencionan las sagas islandesas, presenten características similares no solamente a las de las "sociedades de enmascarados" del tipo hindú *Gandharva* (relacionadas con una divinidad soberana como Varuna), sino también a las de las "sociedades armadas" del tipo hindú *Marut*, relacionadas con una divinidad guerrera como Indra, estaría indicando una "confusión preshistórica, aparentemente inextricable". En los términos de la ideología tripartita indoeuropea, descubierta y descrita por Dumézil a partir de este período, puede hablarse de una prevalencia de la segunda función (guerrera) en perjuicio de la primera (soberana). Esa "militarización" de la mitología, verificada ya en el período prehistórico, garantizaría el renacimiento de los mitos germánicos en el curso del siglo XIX. En otros sitios, observa Dumézil, la evocación de las creencias de los antepasados ha seguido siendo un fenómeno artifical y retórico. En cambio, en Alemania, desde hace ciento cincuenta años, "les 'belles légendes' des Germains ont été non seulemente repopularisées, mais *remythisées*: elles sont dévenues en sens strict, des mythes puisqu'elles justifient, soutiennent, provoquent des comportements individuels et collectifs qui ont tous les caractères du sacré". Dumézil recuerda, como es natural, a Wagner:

> "Le noms wagnériens, la mysthique wagnérienne ont animé les combattans allemands de 1914 a 1918, aux heures de sacrifice et d'échec plus encore qu'aux heures de triomphe. [Y prosigue:] Le troisième Reich n'a pas eu à créer ses mythes fondamentaux: peut-être au contraire est-ce la mythologie germanique, ressuscitée au XIX siècle, qui a donné sa forme, son esprit, ses institutions a une Allemagne que des malheurs sans précédent rendaient merveilleusement malléable; peut-être est ce-parce qu'il avait d'abord souffert dans des tranchées que hantait le fantôme de Siegfried qu'Adolf Hitler a pu concevoir, forger, pratiquer une Souveraineté telle qu'aucun chef germain n'en a connue depuis la règne fabuleux d'Odhinn. La propagande "neo-païenne" dans l'Allemagne nouvelle est certes un phénomène intéresssant pour l'historien des religions: mais elle est volontaire, à quelque degré artificielle. Beaucoup plus intéressant, en tout cas, est le mouvement spontané par lequel les chefs et la masse allemande, après avoir éliminé les architectures étrangères, ont coulé naturellement leur action et leur réactions dans des moules sociaux et mystiques dont ils ne savaient pas toujours la conformité avec les plus anciennes organisations, les plus anciennes mythologies des Germains...C'est cette sorte d'accord préétabli entre le passé et le présente, plutôt que le cas d'imitation consciente du passé, qui constituent l'originalité de l'actuelle expérience allemande. (7)

En un capítulo anterior —el sexto, dedicado a *Les guerriers-fauves*— Dumézil había ejemplificado uno de estos casos de "acuerdo preestablecido entre el pasado y el presente". Había individualizado en los *berserkir*, los grupos de jóvenes guerreros recordados en las sagas islandesas, a los continuadores de los *Harii* descritos por Tácito, y la réplica de la vida real del mítico cortejo de guerreros que acompañaban a Oddhinn, los *Einherjar*.

> Les berserkir, en effect [*comentaba Dumézil*], sont les "jeunes"; ils assument dans la vie des sociétés germaniques cette fonction de fantaisie, de tumulte et de violence qui n'est pas moins nécessaire à l'équilibre collectif que la fonction conservatrice (ordre, tradition, respect des tabous) qu'assument les hommes mûrs et, eventuellement, les vieux.

Estas tradiciones, vinculadas con las antiguas "sociétés d'hommes", dieron lugar a dos desarrollos divergentes: por un lado, fueron bastardeadas en las mascaradas invernales difundidas en el folclore germánico; por el otro, fueron continuadas mediante la trasmutación de su originario frenesí guerrero en una "fuerza regulada, que tiende a una especie de caballería". Y sobreviene la conclusión:

> Les considérations qui précèdent expliquent peut-être en partie certains phénomènes sociaux, parmi les plus récents, de l'Allemagne: le développement, le succès des corps paramilitaires, la *dura virtus* et les droits des Sections d'Assaut, les formes particulières de police que'à parfois été tenté d'exercer une jeunesse en uniforme. (8)

5. El lector que hoy aborde estas páginas se siente invadido por una sensación de malestar que no es fácil de definir. Una expresión como "formes particulières de police" aparece, referida a la actividad de los cuerpos militares o paramilitares nazis, como bastante eufemística. Ahora bien, en el Dumézil de 1939, ¿se trataba de un eufemismo, o de un rasgo de toma de distancia científica? Se habrá notado, en los pasajes que acabamos de citar, que la mención de hombres e instituciones del Tercer Reich no está acompañada por juicios explícitos. Faltan palabras de crítica o de condena, pero tampoco hay palabras de elogio o de exaltación. A primera vista, el tono aparece como voluntariamente sobrio, neutral. Por cierto que la argumentación de Dumézil, cuando se ocupa de un pasado lejano, suele deslizarse desde el plano descriptivo al normativo, como en su alusión a la complementación, "necesaria para el equilibrio colectivo", entre la función de la violencia y la tumultuosidad confiada a los jóvenes, y la función de mantenimiento del orden, que es asegurada por los ancianos. Pero a través de ese "accord préétabli entre le passé et le présent" el lector queda invitado, implícitamente, a buscar la encarnación de este ideal de equilibrio

social en la realidad contemporánea. Si los grupos paramilitares, tales como las S.A., eran caracterizados como los herederos de los grupos juveniles de la mitología germánica, ¿quién representaba la instancia equilibradora, conservadora, vinculada con el orden? ¿Acaso el partido nazi y su Führer, tanto más potente (según recuerda Dumézil) que los antiguos caudillos germánicos?

La invitación a plantear esa clase de interrogantes provenía del propio Dumézil: en las conclusiones de su libro, el autor observaba que, además de las concordancias explícitamente señaladas entre presente y pasado, "el lector habrá ciertamente notado muchas otras". (9) Ahora bien, la continuidad entre la mitología germánica y las pautas orientadoras políticas, militares y culturales del Tercer Reich era, notoriamente, uno de los elementos cardinales de la propaganda nazi. El régimen de Hitler recababa de esa continuidad tan reiteradamente esgrimida un poderoso elemento de legitimación ideológica. Por lo menos en una ocasión, Dumézil llega al extremo de sugerir temas susceptibles de ser explotados en un sentido propagandístico. En el último capítulo de *Mythes et dieux des Germains*, intitulado *Census iners*, y que trata de la actitud de la antigua civilización germánica respecto de la riqueza, citaba Dumézil un largo pasaje de Saxo Gramático, que contrapone la figura del rey Roerico, acaudalado pero inepto para la guerra, a la de su vencedor, el belicoso rey Rolvo. Roerico era, dice Saxo, "rico en recursos pero pobre en el modo de usarlos: valía menos por su probidad que por la usura" ("praestans opibus habituque fruendi / pauper erat, probitate minus quam fenore pollens"). Pero el "census iners" acumulado en tantos años no le aprovecha: Rolvo lo destrona y reparte el botín entre sus compañeros de armas. Al reproducir algunos pasajes de este "texte capital" de Saxo, Dumézil observaba que a dicho texto "le IIIe Reich pourrait se référer pour sa critique des encaisses-or et pour la justification de son économie dynamique". (10)

Y sin embargo, hay que subrayar que, según Dumézil, la continuidad autoconsciente entre el Tercer Reich y las tradiciones germánicas, continuidad eventualmente subrayada por la propaganda, era un fenómeno superficial, si no sencillamente desdeñable, respecto de la continuidad espontánea, inconsciente, profunda, resumida en la fórmula del "accord préétabli entre passé et présent". Que una tesis de esas características podía agradar, y agradó, aunque con ciertas reservas, al crítico de la "Deutsche Literaturzeitung", constituye un hecho concreto. Pero si de todo esto sacáramos en conclusión que las tesis de Dumézil no hacían otra cosa que servir de eco, mediante instrumentos más sutiles y refinados, a las argumentaciones de la propaganda nazi, estaríamos simplificando indebidamente los datos del problema. Entre esos datos, hay uno que es decididamente incómodo: la recensión de Bloch.

6. No dispongo de elemento alguno respecto de las relaciones entre Bloch y Dumézil. En cualquier caso, han debido de relacionarse en el ámbito de la escuela durkheimiana. Más concretamente, tanto Antoine Meillet como Marcel Granet, maestros los dos de Dumézil, al margen de cierta tensión y ciertas incomprensiones que en el plano personal tuvo nuestro autor con el primero de los nombrados, (11) pueden haberse constituido en vehículos de la relación intelectual con Bloch. Este último estaba vinculado con Granet desde la juventud, y consideró siempre como puntos de referencia indispensables los trabajos de Meillet en el campo de la lingüística indoeuropea. (12)

La publicación en 1938 de un ensayo de Dumézil (*Jeunesse, éternité, aube: linguistique et mythologie comparées indo-européennes*), extraño en rigor al ámbito de todas formas vastísimo de una revista como los "Annales", que aún no exhibía en el título ni en el subtítulo la palabra "civilisations", se explica en forma verosímil a la luz de orientaciones compartidas también por Bloch. Además de la óptica comparatista, había otro elemento de coincidencia con las investigaciones que venía realizando Bloch, desde muchos años antes, en otros sectores: la atención prestada a los fenómenos de mentalidad, de larga o larguísima duración. Es obvia la referencia a los *Rois thaumaturges* (1924), pero también en su otro espléndido libro sobre los *Caractères originaux de l'histoire rurale française* (1930), donde la deuda intelectual para con Meillet se advierte de continuo, Bloch había intentado explicar en términos de mentalidad un fenómeno contemporáneo como el de la fragmentación de la propiedad agraria, leyendo en sentido inverso la historia de los paisajes agrícolas. La clave del presente era buscada, no ya en el pasado cercano o no tanto, como la Revolución francesa, sino en un pasado remotísimo, tal vez protohistórico o, incluso, prehistórico, documentado de manera muy indirecta. Antiquísimas formas de ocupación del territorio eran reconstruidas por medio de topónimos o de datos materiales, como la presencia o la ausencia de cercados. Sólo era posible comprender el último fotograma del filme de la historia, el del presente, desenrollando la bobina hacia atrás. (13) En todo esto no se ocultaba el deseo de detectar un origen más o menos mítico (fetiche este último contra el cual Bloch seguiría combatiendo hasta las páginas póstumas de su *Métier d'historien* (14), sino la consciencia de que, en la historia de las sociedades humanas, los propósitos de cambio chocan con muy fuertes tendencias a la inercia: materiales y, más aun, mentales.

Es posible, pues, entender por qué el intento de Dumézil de descifrar la realidad de la Alemania contemporánea a través de las categorías ofrecidas por el remoto pasado indoeuropeo podía fascinar a Bloch. Este leyó *Mythes et dieux des Germains* a través de sus propias investigaciones, y viceversa. Del capítulo de Dumézil sobre los *Mythes de la souveraineté* aisló Bloch el tema de los orígenes de la concepción germánica de la realeza sagrada: una concepción, observaba Bloch, basada en representaciones radicalmente contrapuestas a lo que "de más puro" existía en el cristianismo, y destinadas a prolongar sus efectos ("j'ai cherché ailleurs à le montrer, et M. Dumézil, je crois, ne me démentirait point") hasta bastante después de la Edad Media. Tras esta alusión a los *Rois thaumaturges*, que por otra parte Dumézil había citado con aprobación, Bloch mentaba indirectamente los temas de la *Société féodale*, recién publicada: el nacimiento de la caballería a partir de antiguos ritos de iniciación juvenil, aunque transformados por un ambiente social totalmente diferente; (15) el resurgimiento en la "Romania", acto seguido de las invasiones, de un pasado aparentemente sepultado, destinado a dejar una profunda huella en la civilización medieval. A ese propósito Bloch destacaba —y no era una crítica de poca

monta— que muchas características que Dumézil tendía a considerar específicamente germánicas habían sido impuestas en realidad a grupos étnicos muy diferentes entre sí por la acción de circunstancias comunes. Pero esa puntualización circunstancial no quitaba fuerza, a sus ojos, a la pregunta de fondo planteada por Dumézil: ¿en qué consiste y cómo debe explicarse la especificidad, primero germánica, luego alemana? Según Dumézil, la respuesta debía buscarse en un profundo vuelco cultural, que se había ya verificado en tiempos prehistóricos. Bloch sostenía no poder, por desconocimiento, remontarse a un pasado tan lejano, pero decía encontrar la misma especificidad en la época medieval, que le era más familiar. En la parte final de su recensión al libro de Dumézil, la irreductible antítesis entre la concepción germánica de realeza sagrada y lo que de "más puro" hay en el cristianismo era reformulada, con el reconocimiento de la presencia, en el mundo germánico, de "tendencias sentimentales y religiosas, además de sociales, claramente extrañas al universalismo de la cristiandad latina". Si para Bloch la inquietante diversidad alemana se presentaba, en vísperas de la guerra o ya iniciada la misma, en estos términos (para nada claros, pese a las apariencias), puede comprenderse por qué el libro de Dumézil sobre los mitos y los dioses germánicos era capaz de ofrecerle una respuesta.

7. Una repuesta, sí, pero a condición de aceptar su postulado inicial: el de la continuidad con el pasado indoeuropeo. Pues se trata, justamente, de un postulado. Acerca de la naturaleza de esa continuidad, el Dumézil de *Mythes et dieux des Germains* no se pronunciaba. A la inexistencia de una explícita atribución a la raza del papel de elemento unificador debe atribuirse la reserva formulada por S. Gutenbrunner en la "Deutshe Literaturzeitung": "el lector alemán...[ve] las cosas de distinto modo que Dumézil". Desde una posición muy diferente, un recensor sumamente favorable como el arqueólogo A. Grenier, expresó su malestar ante la tesis del "accord préétablit" entre pasado prehistórico y presente, y se preguntó si Dumézil no habría tal vez sacado de la documentación fórmulas tan generales como para que pudiera aplicárselas tanto a los germanos como a los alemanes, "lesquels sont, après tout, un autre peuple". (16) Bloch, por su parte, prefirió pasar por alto las formulaciones más radicales de Dumézil, que implicaban una continuidad férrea y no consciente a través del tiempo ("accord préetabli", "moules sociaux et mystiques dont ils ne savaient pas toujours la conformité avec les plus anciennes organisations, les plus anciennes mythologies des Germains"). Su insistencia en el "mouvement spontané" de regreso a los mitos germánicos, surgido entre las "sociétés qui étaient les héritières plus directes de l'ancienne Germanie" dejaba entrever una continuidad cultural antes que étnica.

Bloch

Cada crítico, en resumen, se encontró ante un Dumézil distinto o, en todo caso, se lo fabricó. El mismo procedimiento continuó hasta años muy recientes, a menudo gracias a lectores de excepción, empeñados en torcer hacia nuevos significados los mismos textos, e inclusive las mismas frases. En 1979, en ocasión del ingreso de Dumézil en la Academia Francesa, Claude Lévi-Strauss pronunció el ritual discurso de bienvenida del nuevo miembro. Casi al término

del mismo se detuvo en el carácter de conjunto, "en muchos aspectos profético", de la obra de Dumézil; es decir, en el hecho de haber afrontado el problema "de la función de la ideología en las sociedades humanas: esa ideología que hemos visto volver al primer plano, después de algunos siglos dominados por la razón triunfante". Y aquí Lévi-Strauss citaba (de memoria) la frase de *Mythes et dieux des Germains* sobre los caudillos y las masas alemanas que, sin haberse dado siempre cuenta, habían "coulé naturellement leur action et leurs réactions dand des moules sociaux et mystiques hérités d'un passé très lointain". Hoy, proseguía Lévi-Strauss, "asistimos a fenómenos del mismo tipo en Irán y en el Asia sudoriental. Impulsados por las ideologías, los pueblos dudan de sí mismos o se combaten; proliferan las sectas; renacen las controversias religiosas". En nuestro continente se oyen voces que apelan al "alma indoeuropea". Pero el antídoto más eficaz contra estas "ilusiones"está constituido, precisamente, por la obra de Dumézil. El demostró que la ideología indoeuropea no es otra cosa que una "forma vacía" o, mejor, una forma que en cada ocasión, a lo largo de los siglos o de los milenios, ha sido colmada de contenidos filosóficos, políticos o sociales diferentes. (17)

No sabemos si Dumézil se habrá reconocido en la interpretación propuesta por Lévi-Strauss, ni hasta qué punto. En la página que acabamos de citar se ha intentado ver más bien un episodio de la singular esgrima intelectual que en los últimos años ha visto unidos, y (con más frecuencia) ceremoniosamente separados a ambos estudiosos. (18) Por cierto que el reciente intento de la *nouvelle droite* de apropiarse de la obra de Dumézil, e interpretar sus resultados (la ideología tripartita indoeuropea, ante todo) como un arquetipo ejemplar, ha sido desestimada por el propio Dumézil, repetidas veces y en forma inequívoca. (19) Con todo, ya se ha visto que en *Mythes et dieux des Germains* la tendencia a interpretar los datos en sentido normativo era aquí y allá perceptible. Ahora bien, la expresión "forma vacía", utilizada por Lévi-Strauss, retoma la metáfora dumeziliana de las "moules sociaux et mystiques", aunque desvalorizando la continuidad de contenidos, la "conformité avec les plus anciennes organisations, les plus anciennes mythologies des Germains", frase esta última que, curiosamente (¿o acaso significativamente?), Lévi-Strauss pasó por alto en la cita ya recordada. Se trata de una lectura en clave trascendental de la obra de Dumézil, muy distinta de la lectura en clave arquetípica que, por ejemplo, propone Eliade. Dejemos a los estudiosos de la obra dumeziliana en general la tarea de evaluar la plausibilidad de tales interpretaciones (aunque es verosímil que, en ambos casos, se trate de deformaciones). Por nuestra parte planteemos, más bien, un interrogante diferente, esto es: la verificación de determinada continuidad ideológica entre la mitología indoeuropea en su variante germánica y las realidades políticas, sociales e institucionales del Tercer Reich, ¿puede contribuir a una mayor comprensión de este último? Y en caso de ser así, ¿hasta qué punto?

8. Una pregunta de esa clase resulta por demás actual. En los años más recientes, hemos visto muchas veces que una historiografía de lo contemporáneo, atenta nada más que a los breves períodos temporales de la política *stricto sen-*

su, resultaba inadecuada en grado dramático ante la aparición de fenómenos imprevistos como los que evoca Lévi-Strauss (el Irán de Jomeini, la Camboya de Pol Pot). En una época de ideologías invasoras, nos recuerda una vez más Lévi-Strauss, el historiador de las religiones y el experto en mitología comparada pueden brindarnos una preciosa ayuda para descifrar el mundo. En este terreno, las objeciones de principio no tienen razón de ser. Por supuesto, la reconstrucción de diacronías prolongadas, o prolongadísimas, no excluye la utilidad de los análisis sincrónicos. Para entender un fenómeno como el de las S.A., se hace inevitable la comparación con otros grupos paramilitares modernos, empezando por los *squadristi* del fascismo italiano. Lo cual no quita que también la comparación que plantea Dumézil entre las S.A. y los *berzerkir* de las sagas islandesas pueda hacer surgir elementos importantes.

Con esta decepcionante y salomónica conclusión podríamos cerrar la argumentación que había comenzado a partir de *Mythes et dieux des Germains*. Pero la interpretación de un texto tan controvertido y ambiguo no puede quedar reducida a la discusión de las distintas reacciones que ha suscitado. Se hace necesario un análisis más detenido, para ver con qué materiales trabajó Dumézil, y de qué manera. Un juicio sobre el *opus operatum* no puede prescindir, como resulta obvio, del *modus operandi*. La muestra seleccionada para este análisis será el capítulo, que ya hemos resumido rápidamente, dedicado a los *Guerriers-fauves*.

9. La cuestión afrontada por Dumézil había ingresado, desde hacía aproximadamente una década, en una nueva etapa, a consecuencia del hallazgo de dos veneros de investigación hasta entonces independientes. El primero de ellos, relativo a los *berserkir*; el segundo, acerca de de las sociedades o asociaciones masculinas (*Männerbünde*). Dumézil observa que el mérito de tal hallazgo, gracias al cual el fenómeno de los *berserkir* era por primera vez estudiado en un contexto que permitía su intepretación, debía atribuirse a dos estudiosos: Lily Weiser (más tarde Weiser-Aall) y Otto Höfler. El vínculo entre las investigaciones de ambos es, en efecto, muy estrecho (debe subrayarse que los dos eran discípulos del germanista Rudolf Much); con todo, las diferencias que los separan se vuelven evidentes ante un examen más atento.

La Weiser, en su denso ensayo *Altgermanische Jünglingsweihen und Männerbünde*, Bühl, 1927, había estudiado "sociedades masculinas" de fondo iniciático-religioso, tipológicamente afines a las que H. Schurtz, desarrollando de manera sistemática y algo abstracta las investigaciones de Usener, había detectado un poco por todo el mundo. (20) Pero mientras Schurtz había presentado, desde una perspectiva rígidamente evolucionista, a las "sociedades masculinas" como una etapa necesaria del camino hacia la formación de la sociedad, el interés de la Weiser era distinto, por lo menos al principio. A través de las páginas de Theodor Reik sobre los ritos de pubertad entre los pueblos primitivos, la Weiser vislumbraba, tras las ceremonias iniciáticas, la "lucha entre dos generaciones". Las tensiones edípicas sobrecargan la relación entre padres e hijos de sentimientos ambivalentes, mezcla de odio y amor: la iniciación expresa simbólicamente, por medio de rituales espantables, el encarrilamiento de las

energías juveniles. (21) En estas afirmaciones, apenas atenuadas por una distinción bastante obvia entre las interpretaciones de la escuela freudiana y la riqueza de los hechos que esa misma escuela saca a luz, alcanza a vislumbrarse la probable génesis extracientífica (agudamente subrayada por W. E. Peuckert) (22) del ensayo de la Weiser: el grandioso, complejo movimiento juvenil, a través del cual se expresó, en la Alemania de las primeras décadas del siglo XX, la fractura cultural que se había abierto entre los hijos y los padres. (23)

La atención prestada por la Weiser a los ritos de iniciación como momento de conflicto generacional partía, verosímilmente, de allí. Pero el tema se dejaba de lado, junto con la polémica referencia a la importancia de la iniciación femenina, generalmente subestimada por los estudiosos. (24) La búsqueda seguía otro camino: se intentaba demostrar la existencia de "sociedades masculinas" en la Antigüedad germánica, a través de un aparato documental que incluía a Tácito, las sagas islandesas, la *Historia Danica* de Saxo Gramático y los cuentos de hadas recogidos por los hermanos Grimm. Y de las páginas de Saxo y las de las sagas islandesas redactadas entre los siglos XIII y XVI salían a la palestra los *berserkir*, grupo iniciático de guerreros elegidos. A través de un muy rico y sutil análisis, que es imposible exponer aquí en forma detallada, la Weiser demostraba que dichos guerreros eran presentados a un tiempo como seres humanos, aunque capaces de proezas extraordinarias cada vez que caían (con frecuencia periódica) en un estado de furia desatada, y como entes míticos, capaces de tomar formas animales (lobos, osos). El enigma, concluía la Weiser, debía ser resuelto mediante la comparación con fenómenos germánicos análogos, de lo que resultaba que los *berserkir* "personificaban originariamente al ejército de los muertos" (*Totenheer*); y de esa doble identidad, los autores de las sagas eran perfectamente conscientes. (25) La comparación propuesta se apoyaba, por una parte, en los mitos y los ritos, aún vivos en el folclore germánico, que tienen como base precisamente al "ejército de los muertos" o a la "caza salvaje" (*wilde Jagd*). Por otro lado, siguiendo una indicación de E. Mogk, se apoyaba en la creencia en los lobizones. (26) Elementos como el trance, como la capacidad de transformarse en animales o como el contacto con el ejército de los muertos, nos llevan por igual a la divinidad guerrera de la que los *berserkir* resultan seguidores: Oddhinn.

En esas conclusiones (que luego Dumézil aceptaría íntegramente) se basó explícitamente Otto Höfler en su libro *Kultische Geheimbünde der Germanen* (Francfort del Meno, 1934), único tomo aparecido de una obra que habría debido comprender otros dos, que al menos en parte fueron efectivamente redactados, sin pasar del estado de manuscrito. (27) Su inmediata resonancia internacional, muy superior a la lograda por el ensayo de la Weiser, influyó sobre sectores de investigación muy dispares, desde el folclore hasta los estudios sobre el Irán. Sin contar a Dumézil y a la propia Weiser, otros estudiosos, como por ejemplo Stig Wikander y Karl Meuli, reaccionaron en forma decididamente favorable (si bien más tarde Meuli terminaría por tomar distancia de las tesis de Höfler). (28) Con todo, no faltaron críticas, inclusive ásperas, motivadas en los singulares criterios interpretativos adoptados por Höfler. Como se ha dicho ya, la Weiser había combinado fuentes literarias (las sagas), testimonios sobre el

mito de la "caza salvaje" y descripciones de rituales folclóricos, para sostener que los *berserkir* "personificaban originariamente el ejército de los muertos". Höfler dio un paso más, al interpretar todos o casi todos los testimonios sobre la aparición de la "caza salvaje" como pruebas de la existencia de "sociedades masculinas" de fondo iniciático-religioso. En otras palabras, tras las presuntas apariciones había grupos de jóvenes de carne y hueso, los cuales creían personificar al ejército de los muertos. Gracias a la indiscutible erudición de Höfler, los documentos recogidos por la Weiser quedaban enormemente enriquecidos por nuevos aportes, con resultados desconcertantes. La lectura de las fuentes propuestas por Höfler en *Kultische Geheimbünde* constituye casi siempre un desafío al más elemental buen sentido. La postura interpretativa adoptada, caracterizada por una suerte de ingenuo positivismo, resulta más paradójica, si cabe, en un estudioso que no dudaba en polemizar, en nombre de "realidades" espirituales superiores, con la chatura del positivismo. (29)

La combinación de mitos y ritos constituye desde siempre un punto delicado y problemático del trabajo de los historiadores de las religiones, los antropólogos y los folcloristas. Mediante un verdadero "golpe de mano" interpretativo, Höfler anuló toda distinción entre mitos y ritos, al descifrar los documentos acerca de los primeros como prueba de la existencia de los segundos. En base a un procedimiento tan insostenible como el de Höfler (pero partiendo de presupuestos ideológicos absolutamente opuestos), la egiptóloga inglesa Margaret Murray había tomado (no sin la ayuda de oportunos cortes en las citas) las descripciones del *sábbat* recabadas de las brujas sujetas a proceso como prueba de la existencia de un culto secreto, basado en rituales de fertilidad. No sorprende que Höfler suscribiera plenamente las tesis de la Murray. (30) El libro más importante de la Murray (*The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford, 1921), considerado durante décadas un estudio muy autorizado, hoy está completamente desacreditado. (31) *Kultische Geheimbünde der Germanen* tuvo distinta suerte. La existencia de "sociedades masculinas" secretas de fondo ritual, además de haber sido aceptada como un hecho por muchos estudiosos para el área germánica, ha sido postulada para otras áreas, empezando por la iránica. Las objeciones formuladas por los críticos de Höfler tuvieron limitado eco, si se exceptúan las muy radicales de F. Ranke, según el cual todos los testimonios sobre las apariciones del ejército de los muertos eran fruto de simples alucinaciones, documentos patológicos antes que mítico-religiosos. (32) Pero esta interpretación reductivamente racionalista aparece por lo menos tan insostenible como la tesis propuesta en su momento por el propio Höfler.

Ya se ha dicho que la documentación recogida en *Kultische Geheimbünde* era mucho más rica que la que a su tiempo había analizado la Weiser. Sin embargo, también aquí algunos temas eran dejados de lado. Así, la Weiser había considerado análogos el éxtasis de los chamanes euroasiáticos y el frenesí guerrero (*Raserei*) de los *berserkir*; en segundo término, la misma autora había señalado la presencia de divinidades femeninas a la cabeza de la "caza salvaje", interrogándose sobre la posible relación entre la diosa germánica Perchta y la mediterránea Artemisa. Respecto del primer punto, a él quería verosímilmente hacerse remontar la hipótesis, formulada con cautela, que el complejo mítico-

rural analizado debía tener raíces no solamente indoeuropeas, sino incluso preindoeuropeas. En cuanto al segundo punto, a él se referían las alusiones a los temas de la fertilidad. (33) Detrás de las asociaciones guerreras germánicas se entreveía algo más vasto y complicado, ni específicamente guerrero ni específicamente germánico. Estas posibles derivaciones fueron categóricamente menospreciadas por Höfler. El éxtasis de los guerreros germánicos no era un fenómeno individual, sino un desenfreno controlado, obtenido a través de la comunión con los muertos, "fuente inconmensurable de energías sociales y estatales". Las divinidades femeninas y las connotaciones vinculadas con la fertilidad eran, sin más, consideradas marginales. El núcleo central del "culto extático de la religión germánica de los muertos", afirmaba Höfler, es la "ligazón o vínculo (*¡re-ligio!*), entendida como un sagrado deber, respecto de los muertos-vivientes y su guía". (34) El mito heroico y guerrero del germánico "ejército de los muertos" era irreductible a los "conceptos generales de la ciencia de las religiones positivistas, o sea la magia de la fertilidad y la magia apotropaica". El menor intento de vincular el frenesí guerrero germánico con el éxtasis chamánico debía ser rechazado, del mismo modo que en general se rechazaba la superposición de "conceptos orientales" sobre la mitología germánica; de ese modo Wodan/Oddhinn no es un Dios de la disolución (*Ausschweifung*) sino "el dios de los muertos, de los guerreros, de los reyes y del Estado". (35)

Las frases citadas han sido tomadas de las páginas conclusivas de *Kultische Geheimbünde der Germanen*, excepto las últimas dos, que provienen de una polémica respuesta del autor a una recensión crítica de F. van der Layen. Entre las citas del libro y las de su respuesta al crítico, a Höfler le había acontecido una singular desgracia: la de encontrarse *in extremis*, gracias a una indicación de Meuli, con las actas de un proceso celebrado a fines del siglo XVII contra un viejo "lobizón" de Livonia. (36) Como se recordará, la inclusión de los lobizones en el apéndice documental, a propósito de las "sociedades masculinas", ya había sido sugerida por la Weiser, siguiendo una sugerencia de Mogk. Ahora, por fin, la voz de uno de los adeptos de las secretas "sociedades masculinas" llegaba hasta Höfler, sin estar mediatizada por el filtro de la tradición literaria. Pero en el comentario que acompañaba la publicación, en apéndice, de las actas de ese proceso, podía advertirse una evidente incomodidad: los relatos del viejo lobizón estaban llenos de detalles fabulosos, que resultaba difícil interpretar como descripciones literales de ritos; además, se basaban explícitamente en el tema de las batallas periódicamente libradas por la fertilidad, contra brujas y brujos; por fin, hasta se mencionaba la presencia, en tales batallas, de lobizones del sexo femenino. Höfler se las arregló para decir que el viejo lobizón era un fanfarrón y, para peor, báltico. Los grupos guerreros germánicos, en cambio, eran rigurosamente masculinos, y no se preocupaban por la fertilidad; en resumen, eran muy otra cosa. (37)

Está claro que estas cabriolas interpretativas se hacían necesarias por la voluntad de no poner en entredicho el marco mismo de la investigación. Es clara su matriz ideológica, y son clarísimas las palabras con que concluye el libro: "La vocación específica de la raza nórdica, su fuerza creadora de Estados, encontró su realización en las sociedades masculinas (*Männerbünde*), lo que las

llevó a desplegarse de la manera más rica. En la plenitud de su poderío las mismas constituyen al mismo tiempo un eje y una fuerza de choque: luchando, plasmando y dominando entraron en la historia del mundo". (38) Por cierto que, en la Alemania de aquellos años, afirmaciones de ese tipo no tenían sabor original. En 1928, A. Krebs había escrito en la revista "Partei und Gesellschaft. Nationalsozialistische Briefe", que el *Bünd* masculino es la célula a partir de la cual "se originan todos los Estados". (39) A diferencia de la Weiser, Höfler se inspiró, para sus investigaciones, en un venero del que Krebs era un típico representante: el movimiento juvenil, que iba a confluir en el nazismo. Pero ese venero *bündisch*, tras haber caracterizado la primera etapa del movimiento nazi, terminó por ser drásticamente relegado a un segundo plano. (40) Ello explica, entre otras cosas, la violenta crítica al libro de Höfler, aparecida en 1936 en la revista "Rasse". El autor de esa crítica, H. Spehr, juzgaba a *Kultische Geheimbünde der Germanen*, junto con *Wodan und germanischer Schicksalglaube*, de M. Ninck, un "grave peligro para la situación político-cultural actual". La crítica no era sólo, ni preferentemente, de orden científico: al moldear la imagen de los germanos sobre la de los guerreros vikingos (los *berserkir*), que se habían alejado del suelo de su patria, los dos autores habían olvidado que "el hombre germánico de la edad pagana, sobre todo en suelo alemán, es ante todo un labriego; también un guerrero, por cierto", pero muy diferente de los demoníacos caballeros primitivos, de los frenéticos miembros de grupos secretos, de los extáticos. La marca distintiva del alma de la raza nórdica y de la religión indogermánica originaria, concluía Spehr, es la mesura, la *eusebeia*, unida a la *soprhosyne*; no el *ekstasis*, la orgía sacra, que caracteriza al alma racial del Asia Menor. (41) Evidentemente, la exaltación de la ferocidad guerrera de las "sociedades masculinas" germánicas evocaba, a los ojos del crítico de "Rasse", a las S.A. que, dos años antes, habían sido objeto de una sangrienta purga. Respecto de la imagen sólidamente rural, guardiana de las virtudes tradicionales que en ese momento el régimen nazi quería dar de sí mismo, el libro de Höfler había aparecido ligeramente a destiempo.

Volvamos a *Mythes et dieux des Germains*. En su libro, Dumézil se servía de la obra de Höfler, sin expresar la menor objeción crítica a su respecto. Pero el paralelo entre los *berserkir* y las S.A. propuesto por Dumézil se hallaba ya implícito en *Kultishce Geheimbünde der Germanen*. Los *berserkir* eran descifrados a través de las S.A., y viceversa. Más que de un círculo hermenéutico, en un caso como éste cabría hablar de un círculo vicioso.

Queda pendiente la recensión de Bloch. ¿Debemos interpretarla como el fruto de un equívoco circunstancial, de una lectura muy por encima? Esta hipótesis, intrínsecamente improbable, queda desvirtuada de cualquier modo por el hecho de que Bloch conocía bien uno de los libros en los que Dumézil se había inspirado ampliamente: el de Höfler. En efecto, Bloch había escrito en 1937, en la misma "Revue Historique", una crítica en términos muy favorables a *Kultische Geheimbünde der Germanen*:

> l'érudition est étonnnante; la finesse psychologique, le sens de la vie ne le sont pas moins. Rarement, on a pénétré plus loin dans le substrat de credo populaires superposés dont l'Europe s'est si longtemps nourrie, ni mieux analysé, dans une mythologie censé une comme celle des Germains, la coexistence de divinités naturistes et de divinités guerrières.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
BIBLIOTECA CENTRAL

Estos juicios positivos (todos ellos en gran medida opinables, más allá del obligado reconocimiento a la erudición de Höfler) superaban con mucho la única crítica que Bloch formulaba, dirigida a la negativa, tal vez preconcebida, a tener en cuenta cualquier tipo de explicación basada en la superposición del cristianismo a los antiguos mitos. Más marginal aun resulta la observación de Bloch —relegada simplemente a una nota al texto— a propósito de la intepretación de un pasaje del edicto de Rotari, en el que se condena la acción de disfrazarse *"latrocinando animo"*. Höfler, como de costumbre, había visto en esas mascaradas las huellas de antiguos cultos; Bloch, por su parte, comentaba: "Ce n'est pas, je crois, faire preuve d'un esprit exagérément terre à terre que de déplorer le mépris où certains mythologues tiennent, d'aventure, les explications les plus simples". Es curioso que Bloch no haya desarrollado hasta sus últimas consecuencias una crítica que minaba las bases mismas de la tesis de Höfler. Aun más curioso resulta el hecho de que no haya descifrado las implicaciones ideológicas, tan evidentes, sin embargo, de un libro como *Kultische Geheimbünde der Germanen*, al que discute, téngase en cuenta, dentro del marco de un artículo dominado por la inquietud, más aun, por la "angustia" que provocaban en Bloch las deformaciones nacionalistas y racistas que eran habituales en las investigaciones alemanas de aquellos años. (42)

10. La biografía intelectual y política de Bloch en los años anteriores a la guerra continúa prácticamente inexplorada. Su misma correspondencia con Febvre sigue inédita. Para poder descifrar, aunque más no sea en parte, los motivos de la favorable acogida de Bloch a los libros de Dumézil y Höfler debemos recurrir a medios indirectos.

En 1936, Elie Halévy presentó a la Société Française de Philosophie una comunicación intitulada *L'ère des tyrannies*, luego publicada en el "Bulletin" de la citada institución, junto con algunas cartas que la comentaban. Entres esas cartas, había una de Marcel Mauss. Mauss aprobaba plenamente la conexión sugerida por Halévy entre el bolchevismo por un lado y el nazifascismo por el otro; al mismo tiempo, señalaba la importancia, en tal contexto, de los escritos de Sorel, en los cuales se habían basado tanto Lenin como Mussolini e, indirectamente (basado en Mussolini), el propio Hitler. El partido bolchevique, proseguía Mauss, se ha convertido en una sociedad secreta, provista de una organización armada (la G.P.U.). Como tal, se halla acampado en medio de Rusia, así como el partido fascista y el hitleriano, que no disponen ni de artillería ni de flota, sino de un aparato policíaco, están acampados en Italia y Alemania.

material apuntes

> Ici [*escribía Mauss*] je reconnais facilement des événements comme il s'en est souvent passé en Grece, et que décrit fort bien Aristote, mais qui, surtout, sont caractéristiques des sociétés archaïques, et peut-être du monde entier. C'est la "Société des hommes", avec ses confréries publiques et secrètes à la fois, et, dans la société des hommes, c'est la société des jeunes qui agit.

Se trata de una forma tal vez necesaria de acción, concluía Mauss, pero sociológicamente atrasada. Dicha forma de acción satisface la necesidad "de secret, d'influence, d'action, de jeunese et souvent de tradition... Ce sont des recommencements, des séquences identiques". (43)

Esta carta, reimpresa en 1938, en ocasión de la publicación en volumen de *L'ère des tyrannies*, inmediatamente después de la muerte de Halévy, no podía habérsele escapado a Dumézil (ni, probablemente, a Bloch). Como hemos visto, en *Mythes et dieux des Germains* había una remisión explícita a las enseñanzas de Mauss; en ese libro, la comparación entre las organizaciones paramilitares nazis y las "sociedades de jóvenes" arcaicas era retomada y desarrollada, pero en un espíritu absolutamente diferente. Entre la urdimbre de la impersonal argumentación dumeziliana brotaba de a ratos, como bien vio Momigliano (y como aquí se ha tratado de demostrar) una mal disimulada simpatía ideológica por la cultura nazi.

En Mauss, el reconocimiento de los componentes arcaicos de las dictaduras del siglo XX estaba acompañado por momentos de dolorosa reflexión autocrítica. (44) Ya habrá que volver sobre este tema. Aquí, basta con decir que su implícita invitación a analizar la realidad política contemporánea con instrumentos antropólogicos fue recogida de inmediato. En 1937 nació en París el Collège de Sociologie, curiosísimo injerto de temas maussianos en una institución que más allá de su explícita adhesión a los grupos de vanguardia (dadá, surrealistas) se proponía resucitar una sociedad secreta o una orden religiosa. Pero más que de temas maussianos podría hablarse de temas dumezilianos. Uno de los principales animadores del Collège, Roger Caillois (el otro era Georges Bataille) se encontraba por entonces en muy estrechas relaciones de amistad y colaboración con Dumézil. En las investigaciones, por entonces todavía inéditas, de Dumézil, se inspiraban varias contribuciones de Caillois a la actividad del Collège, más tarde recogidas en el volumen *L'homme et le sacré*, tercero de una colección que había inaugurado *Mythes et dieux des Germains*. (45)

El programa del Collège subrayaba la contradicción entre el desarrollo de las "sciences de l'homme" en el curso de medio siglo y la demora en analizar la presencia de los instintos y de los "mitos" en la sociedad contemporánea: "il résulte notamment de cette carence que tout un côté de la vie collective moderne, son aspect le plus grave, ses couches profondes, échappent à l'intelligence". Para superar esa contradicción se proponía una "sociología sagrada", dirigida a estudiar "l'existence sociale dans toutes celles de ses manifestations où se fait jour la présence active du sacré", y en particular el poder, lo sagrado, los mitos. (46) Se reconocen fácilmente los temas de las investigaciones de Dumézil, traducidos a las preocupaciones (u obsesiones) que dominaban a los protagonistas del Collège, Bataille y Caillois. Esquematizando, podríamos decir que para Bataille eran el nexo entre la muerte (y la sexualidad) y lo sagrado, en tanto que para Caillois lo eran entre lo sagrado y el poder. En ambos, estos temas implicaban una postura extremadamente ambigua respecto de las ideologías fascista y nazi. Ya en una carta escrita a Raymond Queneau en Roma, en 1934, enseguida de visitar la exposición de la revolución fascista, Bataille confesaba la atracción que sobre él ejercía esa exhibición de símbolos mortuorios, de pendones negros, de calaveras, observando que pese a todo se trataba de algo serio, que no debía permanecer como dominio exclusivo de la propaganda fascista. (47) En una conferencia sobre *"Le pouvoir"* ("El poder"), que pronunció Bataille en el Collège el 19 de febrero de 1938 en reemplazo de Caillois, que se había enfermado, la fascinación ejercida por la simbología fascista se traducía directamente en la contraposición entre las *fasces** que en Italia estaban grabadas "sur le ventre de toutes les locomotives", y el crucifijo, frazerianamente relacionado con una "répresentation obsessionnelle de la mise à mort du roi". El hacha lictoria, comentaba Bataille, en cuanto instrumento de las ejecuciones capitales, "est opposé ostensiblemente à l'image du roi supplicié". (48) La misma atmósfera de turbia e íntimamente culpable atracción por los ritos mortuorios del nazismo sirve de fondo a la novela *Le bleu du ciel*, escrita en 1935 y publicada más de veinte años después.

Las divagaciones de Caillois sobre una comunidad aristocrática compuesta de individuos despiadados, tiránicos, dispuestos a hacer frente a los rigores de una inminente era glacial que provocaría una selección implacable, sonaban de manera aun más equívoca. Las connotaciones fascistizantes de esos discursos fueron rápidamente señaladas por críticos de izquierda, socialistas y comunistas, y también por un asiduo oyente de las conferencias del Collège, Walter Benjamin. (49) Pero la desconfiada atención de Benjamin es significativa; el programa de trabajo del Collège había reunido a hombres muy distintos entre sí, sostenedores de posiciones que pronto se revelarían como incompatibles. Entre sus promotores hallamos tanto al antisemita Pierre Libra, luego rápidamente eclipsado, como a Michel Leiris, quien en un principio se mantuvo aislado, y luego comunicó a Bataille su rotundo disenso científico respecto de la orientación del grupo. Entre los conferencistas, Anatole Lewitzky, discípulo de Mauss, sería fusilado por los nazis en 1942 junto con dos colegas, a causa de haber instalado en el Musée de l'Homme un centro de actividades clandestinas. El texto de la conferencia de Bataille sobre "Hitler et l'ordre teutonique" (24 de enero de 1939) no ha llegado hasta nosotros: sólo podemos conjeturar sus probables divergencias respecto de la muy lúcida reconstrucción histórica de Hans Mayer sobre "Les rites des associations politiques dans l'Allemagne romantique" (18 de abril de 1939) y su relación con las asociaciones filonazis y nazis. (50)

Alexandre Kojève, quien pese a todo pronunció también una conferencia en el Collège sobre "Les conceptions hégéliennes", había observado irónicamente que el programa de Bataille y Caillois era comparable al intento de un prestidigitador de creer en la magia a través de sus propios trucos. (51) De hecho, en los dos años de actividad del Collège (desde noviembre de 1937 a julio de 1939) entre las vísperas del tratado de Munich y los prolegómenos de la guerra, aprendices de chamanes como Bataille y rigurosos chamanólogos como Lewitky, aspirantes a fundadores de sociedades secretas como Caillois e historiadores de las sectas como Mayer encontraron un terreno común de discusión. Quien observe hoy esas actividades en forma retrospectiva quedará impresionado, sobre todo, por la ambigüedad del marco y por la heterogeneidad de los participantes. Y sin embargo, el equívoco proyecto de una "sociología sagrada"

de las realidades contemporáneas, justamente criticado por Leiris, tenía con qué atraer en ese momento a observadores imparciales, poco inclinados a las confusiones místicas y estetizantes.

Ya se ha hablado de las estrechísimas relaciones de Dumézil, a través de Caillois, con la actividad del Collège de Sociologie. En cambio, no parece que Bloch haya tenido vínculos con ese grupo. Pero los conocidísimos ensayos de Lucien Febvre sobre *Historia y psicología* (1933), y *Cómo reconstruir la vida afectiva de otrora: la sensibilidad y la historia* (1941), si bien escritos por un hombre de otra generación y de formación muy diferente, sugieren caminos de investigación no demasiado alejados de los delineados por el Collège. Sobre todo el segundo de los ensayos citados, bajo un velo de reticencias y ambigüedades dirigidas a eludir la censura nazi, insiste sobre las implicaciones políticas de una psicología histórica que tiende

> a la historia más antigua y a la más reciente. A la de los sentimientos primitivos *in situ*, igual que a la de los sentimientos primitivos resucitados y que a nuestra historia de continuos resurgimientos sentimentales. Culto de la sangre, del rojo sangre, de aquello que existe de más animal y de más primitivo. Culto de las potencias elementales... Resurrección compensadora de una especie de culto de la Madre Tierra, en cuyo regazo es tan dulce, de noche, extender los miembros doloridos... Exaltación de sentimientos primarios con una brusca ruptura de orientación y de valencia; exaltación de la dureza a expensas del amor, de la animalidad a costa de la cultura; pero de una animalidad afirmada y probada como superior a la cultura... (52)

El lenguaje de Bloch es ciertamente distinto. Pero sobre este fondo de incertidumbre, de ambigüedades, de interrogantes, de intentos de comprender un fenómeno —el nazismo— que parecía escapar en parte a los instrumentos de la historiografía más probada, no sólo política, sino también económica y social, las recensiones de Bloch a los libros de Höfler y Dumézil resultan, tal vez, menos sorprendentes.

11. De la intrincada madeja que hemos tratado de desovillar surgen varias cuestiones, históricas y teóricas, no suficientemente analizadas todavía. La primera de ellas es la repercusión que el nazismo tuvo sobre toda una serie de disciplinas, entre ellas los estudios indoeuropeos. Sería cómodo suponer que las intrusiones propagandísticas y las investigaciones serias siguieron caminos separados. Pero la realidad fue más complicada, como lo demuestran, por un lado, los casos de contigüidad puramente física (éstos, también, no del todo desdeñables) entre los aportes científicos y la basura racista, (53) y por otro lado los ejemplos (evidentemente más complejos) de estudiosos como Höfler, que partiendo de posturas nazis, o filonazis, obtuvieron resultados científicos, discutibles o infundados pero en alguna medida relevantes. La segunda cuestión es la de los intentos de análisis del nazismo en cuanto fenómeno no reductible a sus componentes políticos, económicos y sociales. Un libro como *Mythes et dieux des Germains* indica que no siempre es fácil trazar una distinción entre ambas cuestiones. Pero hay un tercer problema, de orden más general. La distinción entre la investigación científica y las tesis fundamentadas ideológicamente, entre datos documentales e interpretación de esos mismos datos, no solamente es posible; también resulta necesaria. Tal distinción permite utilizar determinadas investigaciones en una perspectiva distinta de aquella en que fueron producidas. Pero en ciertos casos esos datos documentales, aun viciados de preferencias ideológicas, fueron obtenidos *también* gracias a esas preferencias. Sólo es posible separar la paja del trigo mediante una crítica interna. Si nos limitáramos, por ejemplo, a una repulsa prejuiciosa de orden ideológico respecto de investigaciones que explican amplísimas continuidades en términos raciales (Höfler) o arquetípicos (Eliade) (54), cometeríamos un grave error. Lo mismo vale *a fortiori* respecto de la obra, tanto más rica y más original, de Dumézil. Y tanto más ambigua, también: la continuidad inconsciente entre los mitos germánicos y determinados aspectos de la Alemania nazi aparecía, en *Mythes et dieux des Germains*, como un dato, que no remitía ni a la raza ni al inconsciente colectivo. En sus trabajos posteriores Dumézil insistió, por el contrario, en la continuidad consciente de aquello que terminó por llamar la "ideología" indoeuropea de las tres funciones. (55) También esta tácita revisión autocrítica sobre un punto teóricamente central indica que, después de *Mythes et dieux des Germains*, Dumézil dio vuelta una página.

Notas

Agradezco por sus sugerencias e indicaciones a Kyung Ryong Lee, Arnaldo Momigliano, Adriano Prosperi, Gianni Sofri, Jean Starobinski. La responsabilidad por cuanto he escrito es, por supuesto, exclusivamente mía.

(1) Cfr., como último ejemplo de ello, las declaraciones de Dumézil en 1980 a J. Bonnet y D. Pralon, en F. Desbordes y otros, *Georges Dumézil*, París, 1981, págs. 20-23. También en la bibliografía comentada que cierra el volumen se alude explícitamente al hiato de 1938 (pág. 341).

(2) Cfr. la versión italiana, G. Dumézil, *Gli dèi dei Germani*, Milán, 1974, pág. 11.

(3) Cfr. A. Momigliano, *Premesse per una discussione su Georges Dumézil*, en "Opus", ii, (1983), pág. 331. El citado número de "Opus" contiene varios ensayos; casi todos ellos fueron presentados a un seminario sobre Dumézil, que tuvo lugar en Pisa en enero de 1983.

(4) Es curioso que el libro no figure ni en el catálogo de la Bibliotèque Nationale ni en el de la biblioteca de la Sorbona. En la British Library se lo menciona como *mislaid*, extraviado. Pude encontrar dos ejemplares: uno en la Biblioteca Carolina Rediviva de Upsala, Suecia, y el otro en el Deutsches Archäologisches Institut, de Roma.

(5) Cfr. "Deutsche Literaturzeitung", 61 (1940), col. 943-45.

(6) Cfr. M. Bloch, en "Revue Historique", 188 (1940), págs. 274-76.

(7) Cfr. G. Dumézil, *Mythes et dieux des Germains*, París, 1939, págs. 153-57. Grotescamente superficial resulta el comentario de C. S. Littleton, *The New Comparative Mythology*, Berkeley, 1982³, pág. 63: "It was perhaps ironic that it was in 1939, the year Hitler's legions began their grisly march, that Dumézil first focused his attention upon the Germanic branch of the I.E. speaking world".

(8) *Ibid*, págs. 79 y sigs., en especial págs. 90 y 91.

(9) *Ibid*, pág. 157.

(10) Cfr. *ibid*, págs. 138 y 139. Sobre estos aspectos de la propaganda nazi véase en general G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, trad. it., Bolonia, 1975.

(11) Véase lo que dice el propio Dumézil, en el reportaje ya recordado (Desbordes, *Georges Dumézil*, cit., pág. 20).

(12) Véase la introduccción de Jack Le Goff a M. Bloch, *Les rois thaumaturges*, París, 1983, p. iv, y Pour une historie comparée des sociétés européennes en Id., *Mélanges historiques*, I, París, 1963, págs. 16-40.

(13) Cfr. Id., *Les caractères originaux de l'historie rurale française*, París, 1952, pág. xiv y págs. 46 y siguientes.

(14) Cfr. *Apologia della storia o mestiere dello storico*, traducción italiana, Turín, 1969, págs. 43 y siguientes.

(15) *La société féodale. Les classes et le gouvernement des hommes*, París, 1940, págs. 47 y sigs. La referencia de Dumézil a los *Rois thaumaturges* se halla en *Mythes*..., cit. pág. 53.

(16) Cfr. A. Grenier, en "Revue des études anciennes", xli (1939), págs. 378 y 379.

(17) Cfr. Discours de réception de M. Georges Dumézil à l'Académie Française et réponse *de M. Claude Lévi-Strauss*, París, 1979, págs. 73 y 74.

(18) Cfr. la introducción de F. Jesi a G. Dumézil, *Ventura e sventura del guerriero*, traducción italiana, Turín, 1974, pág. xii y siguientes.

(19) Cfr. Jean-Calude Rivière, *Actualité de Georges Dumézil*, en "Elements", noviembre-diciembre de 1970, págs. 15-17; G. Dumézil, en Desbordes, *Georges Dumézil*, cit., pág. 39, y el pasaje citado por J. Scheid en "Opus", ii (1983), pág. 352, nota 1: "Qu'est-ce que l'âme indo-européenne'? Tout ce que je peux vous dire, c'est que ce que j'entrevois du monde indo-européenne m'aurait fait horreur. Je n'aurais pas aimé vivre dans una société où il y avait un *Männerbund*... ou des druides", etcétera.

(20) Cfr. H. Usener, "Ueber vergleichende Sitten und Rechtsgeschichte", en *Verhandlungen der 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien*, 1893; H. Schurtz, *Altersklassen und Männerbünde*, Berlín, 1902.

(21) Cfr. L. Weiser, *Altgermanische*..., cit., que remite también a M. Zeller, *Die Knabenweihen. Eine ethnologische Studie*, Berna, 1923 (relación sistemática, que ponía ya muy de relieve el aporte de Reik: cfr. págs. 120 y siguientes).

(22) Cfr. W. E. Peuckert y O. Lauffer, *Volkskunde. Quellen und Forschungen seit 1930*, Berna, 1951, pág. 118, donde se distingue entre la inspiración "bündisch" de la Weiser y la inspiración "influida por los sucesos políticos" (léase nazismo), que sería la de O. Höfler y R. Stumpfl. Opuestamente, W. Emmerich, *Germanistische Volkstumsideologie*, Tubinga, 1968, pág. 202, asimila en forma genérica las posturas de los tres estudiosos citados a la escuela de Much.

(23) Cfr. W. Laqueur, *Young Germany. A Hystory of the German Youth Movement*, Londres, 1962.

(24) Cfr. Weisser, *Altgermanische*..., cit., pág. 24.

(25) *Ibid*, pág. 51.

(26) *Ibid*, pág. 48. Sobre este último tema volvería la Weiser, con un importante ensayo, *Zur Geschichte der altgermanischen Todesstrafe und Friedlosigkeit*, en "Archiv für Religionswissenschaft", xxx (1933), págs. 209-27.

(27) Aludió a la existencia de un segundo tomo, declarando haberse servido de él, R. Stumpfl, *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, Berlín, 1936, pág. x. En la introducción a Kultische Geheimbünde (pág. xi, nota 1), Höfler puntualizó que el libro, que originariamente debía llamarse *Totenheer - Kultbund - Fastnachtspiel*, en lo sustancial estaba ya terminado en enero de 1932.

(28) Nótese que el Capítulo VI de *Mythes et dieux des Germains*, basado en gran medida en las investigaciones de Höfler, es reiterado en parte en *Ventura e sventura*..., cit., págs. 141 y siguientes. Véase también la introducción de Höfler a la traducción alemana de *Loki* (Darmstadt, 1959), y el aporte de Dumézil al *Festgabe* por el septuagesimoquinto cumpleaños de Höfler (Viena, 1976), junto a ensayos de Mircea Eliade, S. Gutenbrunner (autor de la recensión a *Mythes et dieux des Germains* citada en la nota 5 de este trabajo), etc. Se hallará una invitación a analizar con cautela las investigaciones de la Weiser y de Höfler en G. Windengren, *Der Feudalismus im alten Iran*, Colonia y Opladen, 1969, págs. 45 y sigs. De Weiser y Aall, véase *Volkskunde und Psychologie. Eine Einführung*, Berlín y Leipzig, 1937, págs. 105 y 106. De S. Wikander, cfr. *Der arische Männerbund. Studien zur indo-iranischen Sprach - und Religionsgeschichte*, Lund, 1938, págs. 64 y sigs. De K. Meuli, cfr. la muy favorable recensión en *"Schweizerisches Archiv für Volkskunde"*, xxxiv (1943), ahora en *Gesammelte Schriften*, edición preparada por Th. Gelzer, Basilea-Stuttgart, 1975 (2 tomos con paginación correlativa), pág. 227, nota 3. Es de hacer notar que desde 1938 Meuli tomó posición públicamente en sentido antinazi: véase el apéndice biográfico de F. Jung, *ibid*, págs. 1166 y 1167. Sobre toda la cuestión, cfr. también A. Closs, *Iranistik und Völkerkunde*, en *Monumentum H. S. Nyberg*, I, Leiden-Tehernán-Lieja, 1975, págs. 157 y siguientes.

(29) Cfr. Höfler, *Kultische Geheimbünde*..., cit., págs. 205 y 206.

(30) Cfr. *ibid*, págs. 277 y 278. Acerca de las discusiones, en el ámbito del folclorismo que se inspiraba en el nazismo, entre sostenedores de la primacía del rito y partidarios de la prevalencia del mito, cfr. Emmerich, *Germanisticshe*..., cit., págs. 202 y siguientes.

(31) Cfr. N. Cohn, *Europe's Inner Demons*, Londres, 1975, págs. 107 y siguientes.

(32) Cfr. F. Ranke, *Der wilde Heer und die Kultbünde der Germanen, Eine Auseinandersetzung mit Otto Höfler* (1940), ahora en *Kleine Schriften*, ed. preparada por H. Rupp y E. Studer, Berna, 1971, págs. 380-408 (debe recordarse que Ranke fue el único folclorista alemán que decidió emigrar por razones de antinazismo: cfr. Emmerich, *Germanistische*..., cit., pág.

159). Höfler respondió muchos años después, volviendo a proponer sus viejas tesis, sin modificaciones ni agregados sustanciales en el plano documental: cfr. *Verwandlungskulte, Volkssagen und Mythen*, Viena, 1973 (Oesterreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitz-ungsberichete 279. Band, 2 Abhandl.).

(33) Cfr. L. Weiser, *Altgermanische...*, cit.págs. 77, 55, 82. Tengo intención de volver sobre estos temas en un trabajo de próxima publicación.

(34) Cfr. Höfler, *Kultische...*, cit. pág. 341. Sobre el éxtasis, es clarificante la pág. 262, nota 337a, a propósito de R. Otto, *Gottheit und Gotteheiten der Arier*, 1932. Sobre los temas de fertilidad, cfr. págs. 87 y sigs., 286 y siguientes.

(35) Tal, lo que expresa Höfler, en polémica con F. van der Layen en la *Zeitschrift für deutschen Altertum*, número suelto, 73 (1936), págs. 109-15, y en especial pág. 110. Pero véase también, ya en el mismo sentido, *Kultische...*, cit., pág. 15. Para algunas observaciones puntuales de orden crítico, consúltese A. Closs, *Die Religion des Semnonenstammes*, en "Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistick", iv, (1936), págs. 665 y siguientes.

(36) Cfr. K. Meuli, *Die deutschen Masken* (1933), ahora en *Gesammelte Schriften...*, cit., pág. 160, donde ya se proponía la intepretación en sentido ritual que luego sería desarrollada por Höfler.

(37) Cfr. Höfler, *Kultische...*, cit., págs. 345 y sigs. Ya W. Krogmann en una aguda recensión (*Archiv für das Studium der neueren Sprache*, 168, Band, 90 (1935), en especial págs. 98-100) observó que la tesis de conjunto de Höfler era claramente contradicha por este documento (originalmente publicado en *Mitteilungen aus der livländischen Geschichte*, 22, 1924). He propuesto una intepretación completamente diferente del citado documento en *I benandanti*, Turín, 1972, págs. 47 y siguientes.

(38) Cfr. Höfler, *Kultische...*, cit., pág. 357. Un pasaje análogo es citado en el lúcido artículo de H. Bausinger, *Volksideologie und Volskforschung. Zur nationalsozialistischen Volksforschung*, en "Zeitschrift für Volkskunde", ii (1965), págs. 177-204, en particular pág. 189. Höfler reiteró sus tesis, en sentido aun más explícitamente filonazi, en *Die politische Leistung der Völkerwanderungszeit*, Neumünster, 1939 (véanse en especial las páginas de conclusiones).

(39) La frase es citada por G. L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, trad. italiana, Milán, 1968, pág. 319.

(40) Cfr. Laqueur, *Young Germany...*, cit., págs. 109 y 193-94. Krebs, responsable del partido nazi en Hamburgo, fue expulsado en 1933.

(41) Cfr. H. Spehr, *Waren die Germanen 'Ekstatiker'?*, en "Rasse", 3 (1936), págs. 394-400.

(42) Cfr. "Revue Historique", 181, (1937), págs. 437 y 438 (véase también las págs. 434 y 435).

(43) La carta ha sido citada en la recopilalción de D. Hollier, *Le Collège de Sociologie, textes de Bataille, Caillois...*, París, 1979, págs. 541 y sigs. Se trata de un libro utilísimo, del que me he servido ampliamente.

(44) Véase la carta de Mauss a S. Ranulf, citada por S. Lukes, *Emile Durkheim: His Life and Work*, Londres, 1973, págs. 338 y 339, nota 71; el texto original ha sido reproducido en el ensayo, muy superficial, de S. Ranulf, *Scholarly Forerunners of Fascism*, en "Ethics", 50 (1939), págs. 16-34.

(45) Cfr. Hollier, *Le Collège...*, cit., págs. 27 y 227 y *passim*.

(46) *Ibid.*, págs. 23 y 24.

(47) La carta figuraba en la exposición en memoria de Queneau, organizada por la Bibliothèque Nationale en 1978, y se halla mencionada en el catálogo, *Raymond Queneau plus intime*, París, 1978, Nº 383. Cito su texto de memoria.

(48) Cfr. Hollier, *Le Collège...*, cit., pág. 251.

(49) Sobre todo ello, véase los textos reproducidos en apéndice, *ibid.*, pág. 565 (entre ellos, en las págs. 567 y sigs., un vulgar ataque de Georges Sadoul a Bataille, que apareció en "Commune", revista dirigida por Louis Aragon; tanto Sadoul como Aragon tenían que hacerse perdonar por el partido comunista sus respectivas trayectorias surrealistas). Cfr. también la recensión de Benjamin a *L'aridité*, de Caillois, en W. Benjamin, *Critiche e recensioni*, trad. italiana, Turín, 1979, pág. 314, que concluía así: "Es triste ver cómo una amplia corriente fangosa es alimentada por fuentes situadas a notable altitud".

(50) Cfr. Hollier, *Le Collège...*, cit., págs. 548-50.

(51) Cfr. *ibid.*, págs. 421 y sigs., 323 y sigs., 447 y sigs., 164 y siguientes.

(52) Cfr. Lucien Febvre, *Problemi di metodo historico*, trad. italiana, Turín, 1976, págs. 108 y sigs., y en especial págs. 137 y 138.

(53) Suscita cierta impresión encontrar en el *Festschrift* en homenaje a Herman Hirt (*Germanen und Indogermanen. Volkstum, Sprache, Heimat, Kultur*, Heidelberg, 1936) al publicista racista H. F. K. Günther, o al antropólogo M. Semper (este último exhibía su retrato como ejemplo de ario de pura raza nórdica, junto al del semita Félix Mendelssohn: cfr. *Zur Rassengeschichte der Indogermanen Irans*, I, págs. 341-56, fig. 1), al lado de estudiosos del nivel de Dumézil o Benveniste. La presencia de este último es doblemente sorprendente por tratarse de un judío. De todos modos, conviene hacer notar que Benveniste, al término de su trabajo (*Tokharien et Indo-Européen*, II, págs. 227-40), quiso resaltar la improponibilidad, sobre bases lingüísticas, de la localización de la *Urheimat* indoeuropea en la Europa septentrional. El compilador del *Festschrift* (H. Arnt) intervino para reafirmar, con un texto encerrado entre corchetes, la tesis contraria, hecha propia en ese tiempo por todos los indoeuropeístas nazis.

(54) La continuidad racial ("biológica") es subrayada por Höfler, junto con la continuidad lingüística y espiritual, en *Das germanische Kontinuitätsproblem*, Hamburgo, 1937. Hoy, Höfler prefiere más bien insistir en la perennidad de los arquetipos, refiriéndose explícitamente a Mircea Eliade: véase *Ueber somatische, psychische und kulturelle Homologie. Vererbung und Erneurung*, Viena, 1980 ("oesterreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl, Sitzungsberichte, 366. Band, Homologie-Studien zur germanischen kulturmorphologie, Nº 1), en especial en la pág. 38 y sigs. Tal convergencia no significa, como es obvio, que las interpretaciones en clave arquetípica tengan necesariamente implicaciones racistas, pero no deben pasarse por alto las inclinaciones juveniles de Eliade en sentido racista y antisemita (véase F. Jesi, *Cultura di destra*, Milán, 1979, págs. 38 y siguientes).

(55) Cfr. F. Desbordes, *Le comparatisme de Georges Dumézil. Une introduction*, en Desbordes, *Georges Dumézil*, cit., págs. 45-71, y en especial págs. 59 y 60; este autor cita como excepcional una alusión a determinada estructura conceptual "parfois presque inconsciente" (L'heritage indo-européen a Rome, 1949). Pero en *Mytes et dieux des Germains* se hablaba, como se recordará, de "mouvement spontané" y de "accord préétabli entre la passé et le présent", opuesto a los casos de "imitation consciente du passé". Precisamente este pasaje (cfr. "Quademi storici", xix, tomo 57, Nº 3, diciembre de 1984, págs. 7 y 8) fue citado por A. Schnapp como prueba de las concesiones hechas por Dumézil a una moda académica filoracista (cfr. *Archéologie, archéologues et nazisme*, en *Pour Léon Poliakov: le racisme, mythes et sciences*, edic. preparada por M. Olender, Bruselas, 1981, págs. 308 y 315, nota 54; por error, se ha omitido en la cita la frase referida a Hitler). En realidad, esa página de Dumézil, si bien ambigua (y por eso, como se ha visto, interpretable de muy distintas maneras) no contiene formulaciones racistas. El propio Schnapp parece terminar por admitirlo, cuando observa que Dumézil "a toujours pris ses distances à l'égard des interprétations biologiques et racistes du fait linguistique indo-européen" (pág. 315, nota 54).

[Ahora puede consultarse un nuevo ensayo de A. Momigliano, *Georges Dumézil and the Trifunctional Approach to Roman Civilization*, en "History and Theory", xxiii (1984), págs. 312-30, y la correspondiente respuesta de Dumézil, en *L'oubli de l'homme et l'honneur des dieux*, París, 1985, págs. 299-318. Véase además la respuesta de Dumézil a esta página: *Science et politique. Réponse à Carlo Ginzburg*, en "Annales E. S. C.", 40 (1985), págs. 985-989.]

* Emblema del fascismo, tomado de las tradiciones de la antigua Roma. Consiste en un haz de varas de fresno, que sirven de mango a un hacha. En Roma, los cónsules se hacían acompañar por doce funcionarios llamados *lictores*, encargados de portar las *fasces*. [*T.*]

Freud, el hombre de los lobos y los lobizones

1. Entre los casos clínicos analizados por Freud, el más célebre es, tal vez, el del hombre de los lobos. El trabajo de Freud, redactado en 1914, se publicó, con dos largos agregados, al término de la guerra (1918), bajo el título de *Historia de una neurosis infantil*. (1) El punto culminante del análisis está constituido por un sueño que el paciente (un joven ruso perteneciente a una familia de la alta burguesía, que en 1914 contaba 27 años) tuvo en su primerísima infancia. Así lo relató:

> Soñé que era de noche y yo estaba en mi cama (la cama estaba orientada con los pies hacia la ventana; afuera, frente a la ventana, había una hilera de viejos nogales; en mi sueño, yo sabía que era invierno, y de noche). De pronto, la ventana se abrió sola y vi, con gran temor, que sobre el enorme nogal que se hallaba justo enfrente de la ventana estaban sentados algunos lobos blancos. Eran seis o siete. Los lobos eran completamente blancos, y más bien parecían zorros o perros de pastor, porque tenían largas colas, como los zorros, y orejas erectas, como las de los perros cuando prestan atención a algo. Presa del terror —evidente, de ser devorado por los lobos—, prorrumpí en gritos, y desperté. La niñera acudió corriendo al lado de mi cama, para ver qué me había pasado. Transcurrió un buen rato antes de que yo me convenciera de que sólo había sido un sueño, tan natural y nítida me había parecido la imagen de la ventana al abrirse, y de los lobos sentados en la copa del árbol. Por fin me tranquilicé, me sentí como liberado de un peligro, y volví a dormirme. La única acción contenida en mi sueño fue la de la ventana al abrirse, puesto que los lobos se hallaban sentados, calmos e inmóviles, sobre las ramas del árbol, a derecha e izquierda del tronco, y me miraban. Era como si concentraran toda su atención en mí. Creo que éste fue mi primer sueño de angustia. Yo tenía tres o cuatro años, cinco como máximo. Desde entonces, y hasta los once o doce, tuve siempre miedo de ver en sueños algo terrible. (2)

A través de un largo y minucioso análisis, Freud descifró tras ese sueño infantil, reconstruido *a posteriori*, la elaboración de una experiencia vivida por el paciente a una edad aun más tierna, tal vez cuando tenía un año y medio: la "escena primaria" del coito entre sus padres. Ya volveré sobre este punto. Antes debo hacer una digresión que nos permitirá observar algunos de los elementos

del caso del hombre de los lobos desde un ángulo diferente del que sugiere Freud.

2. En un libro que apareció hace ya varios años, estudié, sobre la base de aproximadamente medio centenar de procesos celebrados por la Inquisición, a una extraña secta que entre los siglos XVI y XVII se difundió en el Friuli, al norte del Adriático, zona en la que convergen poblaciones alemanas, eslovenas e italianas. Los miembros de dicha secta eran hombres y mujeres que se autodefinían como *benandanti*, algo así como "bienaventurados". Afirmaban haber nacido con la camisa puesta,* por lo que, en consecuencia, estaban obligados, cuatro veces por año, a ir a combatir, pero sólo en espíritu, por la fertilidad de las cosechas contra brujos de ambos sexos; o bien, como alternativa, a asistir a las procesiones de los muertos. En dichos relatos, los inquisidores creyeron reconocer un eco deformado del *sábbat* de las brujas, pero sólo después de varias décadas de presiones lograron arrancar a los *benandanti* la admisión de que no solamente no eran adversarios de la brujería, sino brujos y brujas ellos mismos. (3)

Las creencias de los *benandanti*, profundamente ajenas a los estereotipos de la brujería diabólica que eran familiares a los inquisidores, no se circunscribían sólo a la región friuliana; pero mientras el mito de las procesiones de muertos se halla difundido en el folclore de buena parte de Europa, el de las batallas nocturnas por la fertilidad es mucho más raro. Al principio de mi investigación pude detectar un solo caso paralelo, en un proceso que a fines del siglo XVII se celebró en Livonia, contra un viejo "lobizón". Este anciano, llamado Thiess, contó a los jueces que tres veces por año se dirigía, con otros lobizones, "al final del mar", para luchar contra brujos y brujas por la fertilidad de las cosechas. La analogía con las creencias de los *benandanti* es clarísima, pero de difícil interpretación. Mi hipótesis inicial, que postulaba la existencia de un sustrato de creencias eslavas comunes a Friuli y a Livonia, (4) fue confirmada después por un ensayo de Roman Jakobson y M. Szeftel que hasta entonces me había sido desconocido. En ese trabajo se demuestra que en el folclore eslavo se les atribuían poderes excepcionales a los individuos nacidos con la camisa puesta; entre esos poderes se hallaba, ante todo, la facultad de convertirse en lobizones. (5) Las características chamánicas que ya había yo reconocido en los *benandanti* se me aparecen hoy compartidas por otras figuras del folclore europeo: lobizones eslavos y bálticos, *táltos* de Hungría, *kersniki* dálmatas, *mazzeri* de la isla de Córcega y otros. Todos esos personajes aseguraban poseer la capacidad de viajar periódicamente (en espíritu, o bajo formas animales) al mundo de los muertos. Su destino estaba marcado por características especiales: haber nacido con dientes (los *táltos*), con la camisa puesta (*benandanti*, *kersniki*, lobizones), o bien durante los doce días que corren entre Navidad y Reyes (lobizones). (6)

3. Volvamos ahora al hombre de los lobos. El informe publicado por Freud nos permite saber que el paciente era ruso; que había nacido con la camisa puesta, y que su nacimiento se había producido el día de Navidad. (7) Entre estos elementos y el sueño infantil centrado en la aparición de los lobos existe una

evidente homogeneidad cultural; parece muy improbable que se trate de una serie de coincidencias casuales. La conexión entre el mundo de las creencias folclóricas relacionadas con los lobizones y el futuro paciente de Freud, quien pertenecía, según ya hemos dicho, a una familia de la alta burguesía, muy verosímilmente debe haberse realizado a través de la niñera, la *ñiañia*, descrita como mujer "devotísima y supersticiosa". (8) El niño estaba muy apegado a la vieja *ñiañia* (por otra parte, es ella quien lo consuela tras el angustiante sueño de los lobos). De ella habrá aprendido qué extraordinarios poderes (no necesariamente negativos) le daba el hecho de haber nacido con la camisa puesta. De su boca habrá oido el joven las primeras fábulas, antes de escuchar las de los hermanos Grimm que, en traducción rusa, le leía la institutriz inglesa. Incluso la fábula del sastre y los lobos, evocada durante el análisis del paciente, a quien se la había contado su abuelo (y tal vez también la *ñiañia*), formaba asimismo parte del folclore ruso, a tal punto que Afanásiev la incluyó en su famosa recopilación. (9) Pero este sueño, entremezclado de ecos fabulosos, de los siete lobos subidos al árbol, evoca también los sueños iniciáticos, mediante los cuales se manifestaba, en la infancia o durante la juventud, la vocación de los futuros *benandanti* o de los futuros *táltos*. Por ejemplo, el niño friulano que llevaba alrededor del cuello la "camisa" dentro de la cual había nacido, guardada por su madre, tendría una noche, muchos años después, una aparición: un hombre que le decía "Tú has de venir conmigo, porque tienes una cosa de las mías". (10) En el caso de los *táltos*, el que se aparecía era un animal, por lo general un semental o un toro. (11)

Es así como en el sueño del hombre de los lobos podemos descifrar un sueño de carácter iniciático, inducido por el ambiente cultural que lo circundaba o, más concretamente, por una parte de ese ambiente. Sometido a presiones culturales contradictorias (la *ñiañia*, la institutriz inglesa, sus padres, sus maestros) el hombre de los lobos no emprendió el camino que dos o tres siglos antes hubiera tenido expedito. En lugar de convertirse en lobizón, se volvió un neurótico al borde de la psicosis. (12)

4. Que Freud haya permitido que se le escapasen los elementos indicados no es, al fin y al cabo, nada sorprendente: el paciente provenía de un mundo cultural demasiado distante del suyo. Cuando de lo que se trataba era de interpretar los sueños de sus pacientes vieneses (o bien, con mayor razón, de sus propios sueños), Freud dominaba a la perfección el contexto diurno, descifrando alusiones literarias o de otra clase, incluso las más recónditas. Pero en este caso no se dio cuenta de que en una fábula de la recopilación de Afanásiev (*El lobo imbécil*) hubiera podido encontrar la respuesta a la pregunta sobre el número de los lobos presentes en el sueño, que planteó (¿por qué seis o siete?) al paciente. (13) Pero desde el punto de vista hermenéutico la no identificación del vínculo entre el haber nacido con la camisa puesta y los lobos (los lobizones) revestía consecuencias más graves. Freud, que años antes había escrito en colaboración con D. E. Oppenheim un ensayo titulado *Sueños en el folclore*, (14) no reconoció el elemento folclórico presente en el sueño del hombre de los lobos. El contexto cultural del cual había brotado ese sueño era, en esa forma, ignorado; sólo quedaba la experiencia individual, reconstruida a través de la red de asociaciones inducidas por el analista.

Podría objetarse que todo esto no basta para configurar una interpretación alternativa de la de Freud. Las implicaciones culturales que el hecho de nacer con la camisa revestía en el folclore eslavo completan, pero no suprimen, las implicaciones psicológicas que el mismo hecho había asumido en la psiquis del paciente. Análogamente, completan pero no refutan la interpretación propuesta por Freud:

> [El paciente] afirmaba que el mundo, para él, estaba como envuelto en un velo, y la doctrina psicoanalítica nos prohíbe suponer que esas palabras carecían de significado o que habían sido elegidas al acaso... Sólo poco antes de darse de alta del tratamiento el paciente recordó haber oído decir que había venido al mundo envuelto en un amnios. He ahí por qué había siempre considerado que era especialmente afortunado, y que nada malo podía sucederle. Perdió esa confianza sólo cuando tuvo que reconocer que la infección blenorrágica que había contraído constituía efectivamente un grave perjuicio para su cuerpo... El amnios, es, pues, el velo que lo separa del mundo, y que separa al mundo de él. Su queja es en realidad una fantasía de deseo realizada, que representa el regreso al vientre materno; es de todos modos una fantasía de huida del mundo, etcétera, etcétera. (15)

La propia interpretación de conjunto del sueño del hombre de los lobos, en cuanto se la entiende como reelaboración de la "escena primaria", no parece a primera vista ni siquiera empañada por las consideraciones hasta aquí vertidas.

5. Pero lo que vuelve más complicada la cuestión es, precisamente, el giro "escena primaria" (*Urszene*). Si bien es probable que sea esta ocasión la primera en que Freud lo utiliza en un texto destinado a ser publicado, lo cierto es que la misma expresión aparecía ya, si bien en plural (*Urszenen*), en una carta a Fliess del 2 de mayo de 1897, y en un escrito a ella adjunto. (16) Con todo, diecisiete años después el giro reaparecía con un significado distinto. En efecto, en 1897 las "escenas primarias" se referían, no ya al coito del padre con la madre, sino a actos de seducción de niños llevados a cabo por adultos (con frecuencia parientes); a tales actos se les atribuía un papel etiológico decisivo en la formación de las neurosis, en particular de la histeria.

Como es sabido, tras sostener incluso públicamente esa tesis en una conferencia de 1896, Freud la abandonaría repentinamente en el verano del año siguiente, al iniciar su propio autoanálisis. En la célebre carta a Fliess del 21 de setiembre de 1897, Freud explicó que todas sus certidumbres se habían ahora desvanecido: los relatos de los pacientes acerca de las seducciones sexuales padecidas durante la infancia se le aparecían ahora como simples fantasías. De ese giro, que coincidía con la individualización del complejo de Edipo, nace —como se ha dicho muchísimas veces— el psicoanálisis. (17) Ahora bien, el término *Urszenen* había surgido inmediatamente antes de este dramático cambio de opinión, casi como para coronar la teoría de la seducción, tras una serie de reflexiones que en enero del mismo decisivo año de 1897 habían tomado un cariz inesperado. En dos excitadas cartas a Fliess (fechadas, respectivamente,

el 17 y el 24 de enero) Freud dijo que había descubierto que sus teorías sobre los orígenes de la histeria ya habían sido descubiertas y formuladas, siglos antes, por los jueces de los procesos de brujería. Además de comparar a las histéricas con las brujas, como ya lo habían hecho Charcot y sus discípulos, Freud se identificaba implícitamente con los jueces: "...¿por qué las confesiones que eran arrancadas mediante torturas son tan similares a lo que me dicen los pacientes en tratamiento psicológico?", para concluir al fin: "ahora entiendo el severo método de tratamiento que usaban los jueces de brujas". (18) Esta doble analogía se fundaba en un trauma infantil que unía al juez con la imputada (y por consiguiente, en forma implícita, al terapeuta con el paciente, varón o mujer): "Y he aquí que los inquisidores punzan con agujas a las víctimas para ubicar los estigmas diabólicos, y en la misma situación las víctimas inventan la misma vieja historia lamentable (ayudadas, tal vez, por los disfraces de los seductores). Así, tanto la víctima como el torturador llaman a la memoria su primera juventud". (19)

Unos meses después, esas tormentosas reflexiones desembocarían en la "sorpresa de que en todos los casos la culpa tuviera que atribuirse a la perversidad del padre, sin excluir al mío; en el darme cuenta de la inesperada frecuencia de la histeria en cada caso en que se cumple la misma condición, mientras es difícil creer en una difusión semejante de las perversiones hacia los niños"; de ahí, pues, el abandono de la teoría de la seducción. (20) Pero en enero de 1897, Freud estaba aún convencido de que con esa teoría podían explicarse las confesiones de las brujas, en cuanto reelaboraciones simbólicas de auténticos traumas sexuales infantiles, reactivados en el curso del proceso judicial. Había encargado un ejemplar del *Malleus maleficarum*, el famoso manual del siglo XV sobre la brujería, y se proponía estudiarlo. Tendía a creer que en la perversión podían "existir restos de un primitivo culto sexual, que puede haber sido en otros tiempos una religión del este semítico (Moloch, Astarté)". (21) El término *Urszenen*, si bien referido explícitamente a la ontogénesis (los traumas sexuales infantiles que generan las neurosis), tenía pues para Freud en 1897 implicaciones filogenéticas evidentes. Que la ontogénesis recapitulaba la filogénesis fue por otra parte para Freud, entonces y más tarde, un dogma indiscutido, como para buena parte de la cultura europea, a caballo de los siglos XIX y XX.

6. Volvamos ahora al caso del hombre de los lobos. Como se ha dicho, la expresión "escena primaria" se adoptaba aquí para designar no la seducción infantil, sino el coito entre el padre y la madre. Sobre la veracidad de esa escena Freud se interrogó largamente. ¿Había sido una experiencia efectiva del paciente, o era una fantasía retrospectiva? "Admito que éste es el problema más espinoso de toda la doctrina analítica", escribía Freud en una nota, y agregaba: "Nada... me perturbó nunca en mayor grado que esta duda, y ninguna incertidumbre me hizo vacilar más que ésta para la publicación de mis conclusiones". En un pasaje agregado en 1918, antes de la publicación del ensayo, llegaba por el contrario a una conclusión diferente: "La cosa no reviste gran importancia". Pero no hace falta ir a molestar al famoso ensayo sobre la *Negación* (a esas fechas, aún por escribirse) para afirmar que a Freud, por el contrario, la cosa le

preocupaba muchísimo. Lo prueba la frase que sigue inmediatamente: "Las escenas de observación del coito entre el padre y la madre, *de actos de seducción padecidos en la infancia* y de amenazas de emasculación constituyen indudablemente un patrimonio heredado, una herencia filogenética; sin embargo, ellas pueden ser también adquiridas en virtud de una personal experiencia". (22) La explícita polémica (sobre la que volveré muy pronto) contra las apresuradas explicaciones filogenéticas propuestas por Jung inducía pues a Freud a rehabilitar inesperadamente la teoría de la seducción infantil, rechazada por él en 1897. Pocas páginas antes, a propósito de la etapa final del análisis del hombre de los lobos, Freud había llegado a escribir: "la vieja teoría traumática, que por otra parte había sido edificada sobre impresiones extraídas de la terapia psicoanalítica, readquiría de pronto todo su valor." (23) Afirmación esta última que contradice rotundamente la otra, formulada en el mismo año de 1914, en su trabajo *Historia del movimiento psicoanalítico*, según la cual la teoría de la seducción constituía "un error que por poco no resulta fatal para la joven ciencia". (24)

Tales oscilaciones demuestran la inadecuación, inclusive en el plano filológico, de la tesis sostenida recientemente por J. Moussaieff Masson, según la cual la renuncia de Freud a la teoría de la seducción, en 1897, fue definitiva, y tuvo como grave consecuencia la de dificultar las relaciones del psicoanálisis con la realidad. (25) Pero no me propongo aquí discutir un capítulo —que por cierto es decisivo— de la biografía intelectual de Freud, sino responder a la siguiente pregunta: ¿cuál es el significado a diecisiete años de distancia, de la reaparición de las palabras "escena primaria" (*Urszen*)?

7. La hipótesis de una coincidencia irrelevante puede ser descartada sin más. Es cierto que, en el ensayo sobre el hombre de los lobos, *Urszene* asume un significado distinto del que tenía en la carta a Fliess del 2 de mayo de 1897; pero, según se ha visto, la reaparición del término hace que rebrote la teoría de la seducción, dentro de la cual la citada expresión había sido formulada originariamente. A esta consideración, interior a los textos de Freud, hay que agregar otra, que es exterior. La *Urszene* de 1897 había surgido, en sus implicancias filogenéticas, tras una reflexión sobre las confesiones de las brujas acerca del *sábbat*; la *Urszene* de 1914 lo hizo tras una reflexión sobre un sueño, el del hombre de los lobos, del cual hemos subrayado sus implicaciones folclóricas, vinculadas con la creencia en la existencia de los lobizones. Ahora bien, *desde un punto de vista histórico* existe una conexión entre estas creencias y el *sábbat*, respecto de la cual conexión los *benandanti* constituyen un eslabón intermedio. Lobizones y *benandanti* pueden ser considerados figuras de un vastísimo y semiborrado estrato de creencias de fondo chamánico que, bajo la presión de jueces e inquisidores, confluyó en la imagen del *sábbat*. (26) La existencia de esa conexión era ignorada por Freud; las propias implicancias folclóricas del sueño del hombre de los lobos se le escaparon por completo. ¿Cómo explicar, entonces, el reflotamiento, a tantos años de distancia, del mismo giro crucial, *Urszene*?

En términos freudianos, la respuesta a este interrogante podría ser la siguiente: la existencia de un núcleo sexual traumático fue *claramente percibida*

por Freud en 1897 (a propósito de las confesiones de las brujas) y *oscuramente advertida* en 1914 (a propósito del sueño del hombre de los lobos). En ambos casos, la valencia originaria, sugerida por Freud mediante el prefijo *Ur*, debe referirse tanto al plano ontogenético como al filogenético. En las creencias folclóricas respecto del *sábbat* y de los lobizones estaría conservado, pues, el recuerdo reelaborado de traumas sexuales vividos no solamente por los individuos, sino por toda la especie humana, en un pasado remotísimo. Esta interpretación habría sido sin duda corroborada por Freud. Su disensión respecto de Jung, subrayada expresamente en un pasaje agregado en 1918 al caso del hombre de los lobos, no versaba sobre la existencia o la ausencia de una herencia filogenética, sino sobre el papel que la remisión a esa herencia debía asumir en la estrategia analítica. Según Freud, sólo tras agotar todas las posibilidades interpretativas que la ontogénesis ofrecía era lícito recurrir, a modo de explicación, a la filogénesis. La importancia que Freud atribuía a esta última está atestiguada, por otra parte, por la teoría (o novela antropológica) expuesta en *Tótem y tabú*, un texto significativamente aludido, asimismo, en el caso del hombre de los lobos. (27)

Sin embargo, la interpretación en términos freudianos que sumariamente hemos expuesto es, en sustancia, inaceptable por dos motivos. En primer lugar, dicha interpretación descansa (al igual que las teorías de Jung sobre el inconsciente colectivo) en una hipótesis de carácter lamarckiano, absolutamente indemostrada. Vale decir, la de que las experiencias psicológicas y culturales vividas por nuestros padres forman parte de nuestro bagaje cultural. Es cierto que Freud, en el ensayo sobre el hombre de los lobos, postula —junto a la "experiencia filogenética" en cuanto depósito de contenidos específicos (no demasiado alejados de los arquetipos junguianos)— una presunta disposición hereditaria del individuo a revivir, "a igualdad de condiciones", sucesos que tuvieron lugar en períodos prehistóricos. (28) Pero también esa disposición es, al día de hoy, una conjetura inverificable, cuyo poder demostrativo no se diferencia mucho del de la *virtus dormitiva* mentada por el médico de Molière. En segundo lugar, la individualización de un núcleo sexual traumático en las creencias relacionadas con el *sábbat*, los lobizones y demás se traduce en una simplificación arbitraria. Cuando Róheim, por ejemplo, lee en la iniciación onírica de los *táltos* —figuras chamánicas del folclore húngaro, análogas en muchos aspectos a los *benandanti*— una iniciación sexual, la disparidad entre la oscura complejidad de la documentación y el esquematismo del análisis aparece evidente. (29) Esta interpretación, como otras, capta uno de los aspectos —pero solamente uno— de un conjunto de mitos mucho más rico.

8. Todo ello nos lleva, como es obvio, a las posiciones asumidas por Jung. Es en el terreno del mito, en efecto (además del de un obvio enfrentamiento personal), donde tiene lugar la ruptura entre Jung y Freud. La misma empieza a manifestarse, imperceptiblemente, desde las cartas intercambiadas entre ambos en noviembre de 1909. El día 8, Jung escribe a Freud que está leyendo a Herodoto, y también la obra de Creuzer sobre el simbolismo y comenta: "Aquí aflo-

ran ricas fuentes para la fundamentación filogenética de la teoría de las neurosis". Tres días después Freud contesta, radiante: "Que haya usted empezado a ocuparse de mitología fue para mí una gran alegría... Espero que termine usted por compartir muy pronto lo que sospecho, es decir que el complejo central de la mitología es el mismo que el de las neurosis". (30) Detrás de la aparente coincidencia, brotaban ya las raíces de una disensión que estaba destinada a volverse irreversible. El asunto puede esquematizarse en los siguientes términos: Freud pensaba que la teoría de las neurosis resultaba útil para comprender el mito; Jung opinaba que era al revés. La imprecisión y falta de rigor de Jung abortaron un proyecto que, en este punto, era potencialmente mucho más fecundo que el de Freud. Los arquetipos identificados por Jung son el fruto de una intuición superficial (y superficialmente etnocéntrica); su teoría del inconsciente colectivo exaspera el ya inaceptable lamarckismo de Freud. Las respuestas que proporciona Jung al problema del mito constituyen en definitiva una gran oportunidad desperdiciada.

9. El caso del hombre de los lobos replantea con ejemplar claridad el entrelazamiento entre mitos y neurosis que apasionó, desde distintos puntos de vista, a Freud y Jung. No vamos a tratar de explicar la neurosis del hombre de los lobos mediante el mito de los lobizones, pero tampoco podemos ignorar que, en el sueño del hombre de los lobos, prorrumpe un contenido mítico mucho más antiguo, rastreable también en los sueños (en los éxtasis, en los trances, en las visiones) de los *benandanti*, de los *táltos*, de los lobizones, de las brujas. De maneras obviamente diferentes, ese contenido mítico se le impuso a Freud, mediante distintos caminos, primero en 1897 y después, sin él saberlo, en 1914. Se impuso también a quien esto escribe. No se trata de un arquetipo en el sentido junguiano: la herencia filogenética no tiene nada que ver aquí. Se trata de hechos históricos, identificables o conjeturables de manera plausible: hombres, mujeres, libros y papeles de archivos que hablan de hombres y de mujeres. Las madres de los *benandanti* del Friuli; la *ñiañia* del hombre de los lobos; Charcot y sus discípulos, empeñados en descifrar los espasmos de las histéricas de la Salpêtrière a través de las descripciones sobre mujeres endemoniadas (y viceversa); el proceso contra el boyero *benandante* Menichino de Latisana, hallado por casualidad en el Archivo del Estado, en Venecia. Simplificando brutalmente el problema, podríamos preguntarnos: ¿somos nosotros quienes pensamos los mitos, o son los mitos los que nos piensan a nosotros?

A esa pregunta ha respondido Lévi-Strauss, como se sabe, optando por la segunda alternativa. Es una postura que se presta, sin duda, a una serie de interpretaciones equívocas, cargadas de mayor o menor irracionalismo. En general, es fácil objetar que la diferencia entre variantes individuales del mito y, sobre todo, entre contextos individuales, en el interior de cada uno de los cuales el mito surge y acciona, es grande. Más grande aun es la diferencia entre vivir pasivamente un contenido mítico y tratar de dar de él una interpretación crítica lo más amplia y abarcadora que sea posible. Pero después de formular todas estas distinciones, igual seguimos teniendo que vérnosla con algo que nuestras interpretaciones logran abordar, sí, pero no agotar. Contra la imagen hipertrófica (y

en definitiva solipsista) del yo intepretador, hoy de moda, la fórmula "los mitos nos piensan a nosotros" subraya provocativamente la indefinida proximidad de nuestras categorías analíticas.

Agradezco a Albergo Gajano por haber discutido conmigo los elementos de esta investigación.

Notas

(1) Cfr. S. Freud, *Obras*, citado de la trad. italiana, *Opere*, VII, ed. preparada por Cesare L. Musatti, Turín, 1982, págs. 483 y siguientes.
(2) *Ibid*, pág. 507. Ese sueño había sido publicado ya por Freud en el ensayo *Material fabuloso en los sueños*; véase *ibid.*, págs. 197 y siguientes.
(3) Cfr. Carlo Ginzburg, *I benandanti*, Turín, 1972 (1ª edición, 1966).
(4) *Ibid.*, pág. 50.
(5) Cfr. Roman Jakobson y M. Szeftel, *The Vseslav Epos*, "Memoirs of the American Folklore Society", 42 (1947), págs. 13-86.
(6) Cfr. C. Ginzburg, *Présomptions sur le sabbat*, "Annales ESC", xxxix (1984), págs. 343-54.
(7) Cfr. Freud, *Opere*, cit., págs. 571-72, 494. La vinculación de los dos primeros elementos con las creencias eslavas en los lobizones ya ha sido señalada por N. Belmont, *Les signes de la naissance*, París, 1971, pág. 108 y sigs., en un estudio sobre las representaciones simbólicas relacionadas con los nacidos "con la camisa puesta", que llega a conclusiones muy diferentes de las que aquí se formulan.
(8) Cfr. Freud, *Opere*, cit., VII, pág. 537.
(9) Cfr. *Antiche fiabe russe*, recogidas por A. N. Afanásiev, edición preparada por G. Venturi, Turín, 1955, págs. 95-96.
(10) Cfr. Ginzburg, *I benandanti*, cit., pág. 18.
(11) Cfr. G. Klaniczay, *Shamanistic Elements in Central European Witchcraft*, en *Shamanism in Eurasia*, ed. preparada por M. Hoppal, Gotinga, 1984 (2 tomos con paginación correlativa), pág. 404-22.
(12) *The Wolf-Man by the Wolf-Man*, ed. preparada por M. Gardiner, Nueva York, 1971; H. P. Blum, *The Borderline Childhood of the Wolf-Man*, en *Freud and his Patients*, ed. preparada por M. Kanzer y J. Glenn, II, Nueva York-Londres, 1980, págs. 341-58.
(13) Cfr. Freud, *Opere*, cit., VII, pág. 509.
(14) Cfr. S. Freud y D. E. Oppenheim, *Dreams in Folklore*, Nueva York, 1958 (este ensayo, hallado por una afortunada casualidad, apareció póstumo en 1953).
(15) Cfr. Freud, *Opere*, cit., VII, págs. 571-72.
(16) Cfr. S. Freud, *Standard Edition*, preparada por J. Strachey, XVII, Londres, 1955, pág. 39, nota.
(17) Cfr. por ejemplo M. Krüll, *Padre e figlio. Vita familiare di Freud*, trad. ital., Turín, 1982.
(18) Cfr. S. Freud, *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess...*, Francfort del Meno, 1975, págs. 161 y siguientes.
(19) Ahora se pueden consultar, sobre este pasaje, las observaciones de J. Mousssaieff Masson al volumen, por él preparado, de *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*, 1887-1904, Cambridge, Massachusetts, 1985, págs. 225 y 226.
(20) Las palabras "sin excluir al mío..." fueron censuradas en la primera edición (1950), de la que dependen algunas traducciones, por ejemplo la italiana (*Alle origini della psicoanalisi...*, Turín, 1961, pág. 185); en las ediciones más recientes, que se sirven de la revisión realizada bajo la dirección de J. Strachey, se reincorpora el texto suprimido (véase *Aus den Anfängen...*, cit., pág. 187).
(21) Cfr. *Aus den Anfängen...*, cit., pág. 163. Sobre esta carta y la que la precede, véase también J. Moussaieff Masson, *Assalto alla verità. La rinuncia di Freud alla teoria della seduzione*, trad. italiana, Milán, 1984, págs. 99 y siguientes.

(22) Cfr. Freud, *Opere*, cit., VII, pág. 569 (las cursivas son mías). Sobre este punto, véase también las agudas consideraciones narratológicas de P. Brooks, *Fictions of the Wolf-Man: Freud and Narrative Understanding*, en *Reading for the Plot*, Oxford, 1984, págs. 264-85.
(23) *Ibid*, págs. 567.
(24) *Ibid*, pág. 390.
(25) Cfr. Moussaieff Masson, *Assalto alla verità*..., cit. (véase en cambio Krüll, *Padre e figlio*..., cit., págs. 101 y 102). La parte analítica de este libro es mucho más convincente que sus páginas de conclusiones. De todos modos, se trata de una investigación seria y, además, muy rica en preciosos documentos inéditos, aunque la comunidad psicoanalítica internacional haya tratado, erróneamente, de presentarla como un libelo escandaloso.
(26) Cfr. Ginzburg, *Présomptions sur le sabbat*, citado.
(27) Cfr. Freud, *Opere*, cit., VIII, págs. 533 y 534, 585. Véase también, en general, A. H. Esman, *The Primal Scene. A review and a Reconsideration*, "The Psychoanalytic Study of the Child", 28 (1973), págs. 49-81. Más específicamente, consúltese a M. Kanzer, *Further Comments on the Wolf-Man: the Search for a Primal Scene*, en *Freud and His Patients*..., cit., págs. 358 y siguientes, en especial págs. 363 y 364. Sobre el lamarckismo de Freud, cfr. E. Jones, *Vita e opere di Freud*, III, Milán, 1964, págs. 365 y siguientes.
(28) Cfr. Freud, *Opere*, cit., VIII, pág. 570.
(29) Cfr. G. Róheim, *Hungarian Shamanism*, en "Psychoanalysis and the Social Sciences", iii, (1951), págs. 131-69.
(30) Cfr. *Lettere tra Freud e Jung*, ed. preparada por W. McGuire, Turín, 1974, págs. 275 y siguientes.

[Una traducción alemana de este ensayo, seguida de una discusión en la que tomaron parte R. Schenda, Ch. Daxelmüller, H. Gerndt, F.- W. Eickhoff, A. Niederer, U. Jeggle y D. Harmening, apareció en la "Zeitschrift für Volkskunde", 82 (1986), págs. 189-225.]

* Se trataría más bien de un *camiciotto*, o prenda interior de abrigo. Aunque el autor no lo aclara expresamente, más adelante el contexto permite suponer que la imagen de la "camisa puesta" denota en realidad el caso de criaturas que han nacido envueltas en el amnios, la membrana que normalmente recubre al feto dentro del útero materno [*T*].

Pontificia Universidad Católica del Perú
BIBLIOTECA
15 JUN. 1998
D 16 G51 Es.
jag

HISTORIA

(viene de pág. 4)

JACQUES LE GOFF	*La bolsa y la vida*
JACQUES LE GOFF	*Los intelectuales en la Edad Media*
JACQUES LE GOFF	*Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*
JACQUES CHOCHEYRAS	*Ensayo histórico sobre Santiago en Compostela*
JEAN PIERRE VERNANT	*La muerte en los ojos*
MARCEL DETIENNE	*Dioniso a cielo abierto*
GEORGES DUBY	*El año mil*
CARLO GINZBURG	*Mitos, emblemas e indicios*
JOSÉ BABINI	*Historia de la medicina*
J. REY PASTOR Y J. BABINI	*Historia de la matemática vol. I*
J. REY PASTOR Y J. BABINI	*Historia de la matemática vol. II*

Colección

LÍMITES DE LA CIENCIA

Miguel Martinez	El paradigma emergente *Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica*
N. Katherine Hayles	La evolución del caos *El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*
K. Eric Drexler	La nanotecnología *El surgimiento de las máquinas de creación*
Ivar Ekeland	Al azar *La suerte, la ciencia y el mundo*
William Aspray	John Bon Newman y los orígenes de la computación moderna
Howard Rheingold	Realidad virtual
Richard Feyman y Steven Weinberg	Las partículas elementales y las leyes de la física
Heinz R. Pagels	Los sueños de la razón *El ordenador y los nuevos horizontes de las ciencias de la complejidad*
Joël de Rosnay	La aventura del ser vivo *La fascinante saga de la biología: ¿Qué es la vida?*
Ervin Laszlo	La gran bifurcación
René Thom	Esbozo de una semiofísica *Física aristotélica y teoría de las catástrofes*
I. Bernard Cohen	Revolución en la ciencia